√ С701
3

Советское кино

7

1935

17

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал
Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино
5-й год издания

7
1935
ИЮЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ № 7

	Стр.
Передовая—Отточить оружие критики .	3
Г. РОШАЛЬ и Г. ШАХОВСКОЙ—„Зори Парижа“	7
Д. ДЗНУНИ и Ф. КАРЕН—Пути развития кинематографии Армении . . .	19
А. АРШАРУНИ и С. ВЕЛЬТМАН—„Пэпо“ .	25
Мих. ЛУЧАНСКИЙ—Письмо о „Вражьих тропах“	35
Р. КАЦМАН—„Пастух и царь“	45
Б. ВЕТРОВ—Искусство умолчания . . .	50
Н. ОТТЕН—Драматургия фильма . . .	58
А. ГОЛОВНЯ—К вопросу о динамической с'емке	67
А. РИШАР—Кино в СССР	76

На обложке: арт. Н. Черкасов в роли машиниста Гайдуля в фильме режиссера М. Дубсона„ Граница“. Оператор В. Раппопорт, производство орденоносной фабрики Ленфильм

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.
Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

Отточить оружие критики

Сила самокритики показательна для здоровой активной общественной жизни во всех областях социалистического строительства. Самокритика особенно обязательна при учете достижений, недостатков и ошибок во всех областях искусства, особенно необходима для критики кино.

То обстоятельство, что после постановления ЦК от 23 апреля о перестройке литературно-художественных организаций мы долго не имели больших и ярких критических работ в области кино, знаменует глубину ошибок критики кино, ее теоретическую слабость, медленность перестройки в духе требований, пред'являемых к ней указанным выше решением. Болезнь методологизирования, огульного заушательства, пришивания ярлыков вместо конкретной критики ошибок, раскрытия сущности произведения искусства, системы его образов, разработки положительных проблем литературной теории и драматургии, — все эти недостатки являются показателем болезненно хилого состояния кинокритики. В этом состоянии она пребывала до последних дней, вследствие отсутствия той самокритики, без которой не может развиваться ни одна область советской деятельности.

Конкретное руководство делом советской кинематографии со стороны партии и правительства, указания т. Сталина по вопросам кино и путей его развития, художественный рост советской кинематографии — все это создало исключительно благоприятные условия для большого расцвета теории кино, кинодраматургии, для роста критики кино.

Роль критики кино почетна и велика, обязанность помочь дальнейшему творческому росту советской кинематографии требует решительной перестройки форм и методов кинокритики. Время дилетантизма в области критики, время высказываний «вообще», социологизирования и формального разбора отдельных сторон кинематографического произведения прошло.

Перед критикой кино стоит задача, освоив и изучив весь исторический путь развития советской кинематографии, реально представив себе те большие процессы, какие идут в культурной жизни нашей страны, оценить произведения искусства с точки зрения перспектив роста и развития этого искусства.

Начать выполнять эту задачу — это значит начать формулировать основные законы теории кино, это значит создавать драматургию кино, теоретически разрабатывать проблемы стиля социалистического реализма на конкретном материале творчества и производственной практики.

Рассматривать кинематографию как искусство, оперирующее образами, искусство, раскрывающее жизнь и действительность в художественных образах, — это общеизвестное и обязательное положение для марксистского искусствознания, в кинематографии требует еще своего утверждения. Формалистская теория, пустившая глубокие корни в кинематографии своими положениями «отстранения» и «приема», противопоставила себя теории, рассматривающей искусство как образную систему отображения действительности.

Проблема образа, его характера и структуры в киноискусстве является актуальнейшей и еще ни как не разрешенной кинокритикой проблемой.

Эта проблема становится особо острой если учесть, что Белла Балаш в своей недавно вышедшей книге «Дух фильма» (написанной еще в период расцвета формализма кино и вышедшей в русском переводе со значительным запозданием) целиком игнорирует определение искусства, его места и роли как процесса образного отображения и раскрытия действительности. Теория формализма в этой своей части нанесла величайший вред советскому киноискусству. И тем решительнее и упорнее нужно бороться с этой теорией нашей критике.

Рецидивом формализма является так же

стремление игнорировать значение типического характера и типической обстановки в построении образа, его структуры, в развитии действия кинофильм.

Стремление выдать положение Маркса о типической обстановке как положение о показе обыденности среды — есть формалистская выдумка, искажение мыслей Маркса и Энгельса по вопросам искусства.

Критика Маркса, развернутая в «Святом семействе», является не только лучшим образцом литературной критики, классическим образцом полемики, но и образцом понимания Марксом среды, обстановки, ее роли в творчестве. Маркс и Энгельс во всех своих высказываниях по вопросам литературы и искусства изобличали беспомощность натурализма и фотографирования действительности, стремление художника ограничиться не типичной единичной обыденщиной и звали к художественному обобщению действительности всеми средствами, какими только обладает реалистическое искусство.

Наша критика должна активно бороться за понимание характера и функций искусства в общественной жизни, указанных нам Марксом — Энгельсом — Лениным — Сталиным. Стремления игнорировать указания основоположников марксизма-ленинизма в вопросах искусства нужно разоблачать конкретной теоретической работой, конкретной критикой произведений киноискусства.

В духе этих указаний, на конкретном материале произведений кино, нужно разрабатывать проблемы теории кино.

Вопросы тематики, методов отбора тем теснейшим образом увязаны со всем творческим процессом каждого вида искусства. Сейчас, когда советское киноискусство вплотную подошло к решению таких высоких задач как показ героев в типическом проявлении их характеров, необходимо пересмотреть и методы поисков и отбора тем, их формулировки. Тема формулируется не общим тезисом и не общим положением, как это имело место в старых темпланах, а конкретизируется образом героя, конкретно исторической средой, обстановкой, в какой разворачивается этот образ. Такой подход к теме изменяет всю методологию планирования, изменяет методы творческой работы сценариста, делает более конкретной и оперативной работу руководства кинопроизводством. Такое отношение к теме обязывает перестроить и методы работы критика. Критик обязан не только изучать произведение искусства, но и жизнь, действительность, источником которой произведение искусства явилось. Критик кино должен включиться вместе с художниками — кинорежиссером и кинодраматургом в активную работу по изучению новых процессов культуры, быта, людей социалистического строительства. Критик должен выдвигать новую социалистическую тему, заражать ею художника, активно бороться за правильное решение живых и актуальных тем нашей действительности, помогая развертывать их языком искусства в ярких и волнующих художественных образах.

Методы работы редакции «Люди пятилетки» должны стать методами работы советского кинокритика, как и советского драматурга кино. От людей к эпохе, от документального материала об исторических людях и событиях к художественному произведению об этих же людях и событиях. Таков должен быть творческий путь советского художника. И советский критик должен этот путь расчищать, внедряя новые методы творческой работы, раскрывая новые перспективы художественного видения.

Журнал «Советское кино» в 1935 г., начиная с первого номера, поставил перед собой задачу стимулирования роста кинокритики, привлечения новых кадров в кинокритику, поднятие теоретического уровня кинокритика на такую высоту, чтобы он по праву был выразителем творческой мысли советской кинематографии.

В результате специальных мероприятий редакции журнала мы имеем сейчас некоторый сдвиг в среде кинокритиков. За первое полугодие мы имели развернутую критику лучших произведений советской кинематографии (статьи Дм. Великородного, Вайсфельда, А. Михайлова, Р. Мессер и других) имели критику, разбирающую сценарии, поступившие в производство, обобщающие опыт советской драматургии кино (статьи В. Ермилова, Б. Шумяцкого, Д. Великородного и др.), наконец имели первую попытку дать портрет актера кино (статья В. Россоловской об актере Тенине) — статья, обобщающая творческий путь актера, намечающая пути и перспективы роста актера.

Наряду со статьями в нашем журнале мы имели ряд ярких статей на страницах общей и специальной прессы (статья Белецкого в журнале «Лит. критик», статьи С. Динамова, В. Ермилова). Однако все

это является лишь началом большой творческой и научной деятельности, какую предстоит провести кинокритике. Необходимо развернуть критику критики.

Необходимо не только в журнале, но в общей и специальной прессе, давая критические высказывания кинокритика, подвергать оценке эти высказывания, систематически исправляя ошибки, поддерживая и утверждая правильные свежие и новые мысли.

Необходимо развернуть острую и принципиальную полемику по вопросам оценки художественных произведений киноискусства.

С этой целью редакция журнала «Советское кино» в ближайших номерах своего журнала начинает печатать итоговые статьи по лучшим фильмам последнего этапа развития советской кинематографии. В этих статьях мы попытаемся дать не только итоговую оценку художественных произведений, но и попытаемся обобщить те критические высказывания, какие мы имели по этим фильмам за последнее время.

В целях стимулирования роста советской кинокритики редакция журнала «Советское кино» совместно с ГУКФ и ЦБ творческой секции ЦК союза киноработников провела первый конкурс на лучшую критическую статью. Поступило на конкурс свыше тридцати статей. Итоги конкурса будут подведены в специальной статье. Однако сейчас уже можно сказать, что конкурс лишний раз продемонстрировал слабость кинокритики. Жюри сочло возможным присудить лишь две третьих премии. Одну третью премию Великородному Д. И. (девиз «Кавказец») за статью «Летчики» и одну третью премию Г. Зельдович (девиз «За украинский Чапаев») за статью «Колиевщина». Рекомендует к опубликованию жюри только три статьи, В. Россоловской (девиз М. Ляхницкая — «Жанр фильма «Чапаев», С. В. Иванова — «Крестьяне» (девиз С. В. И.) и С. С. Никушкина — «Рецидив агитпроповщины» (девиз «Вперед, к победам!»).

Подавляющее большинство материала, поступившего на конкурс, является дилетантскими высказываниями по тому или иному фильму. При этом авторы плохо работают над языком своих статей, не заботятся о яркости и оригинальности выражения своих мыслей. Суб'ективизм, эмпиризм — вот что типично для большинства статей, поступивших на конкурс.

В дальнейшем придется, очевидно, конкурс заменить специальной полугодовой премией за лучшую критическую статью. Формы и методы установления премии сейчас разрабатываются и по утверждении организациями, заинтересованными в стимулировании роста кинокритики, будут опубликованы на страницах нашего журнала.

В заключение необходимо остановиться на двух актуальнейших проблемах кинокритики.

С выходом советского кино на широкую арену мирового киноискусства вопросы интернациональности советской кинематографии приобретают важнейший смысл. Наша критика не всегда учитывает, какое воздействие может и должен иметь наш фильм на зрителя зарубежных стран. Наша кинематография является наиболее массовой кинематографией. Народность советского киноискусства неоднократно отмечалась даже рядом лучших ценителей буржуазного искусства, как его неот'емлемое качество. Однако наша критика не всегда учитывает то величайшее воздействие, какое может и должно оказать советское кино на формулирование революционного сознания широких народных масс других стран.

Проблема языка кино встает и перед художником и перед теоретиком кино во всей широте. И нужно искать очевидно, решение этой проблемы не только в постановке фильмов с различными иностранными версиями, но и в создании такой драматургии, где бы кинодействие было зрительно-наглядным, являясь ведущим во всех узловых драматургических пунктах кинопроизведений. Необходимо, очевидно, повести решительную борьбу за подлинно напряженное действие фильма, особенно в решающих сюжетно-узловых пунктах.

Наконец важнейшая проблема — критерий качества. Разрабатывая в творческой практике и в теории вопросы стиля социалистического реализма, необходимо заострить внимание на основном указании партии: «создать подлинно массовое, подлинно народное искусство кино». Все указания товарища Сталина имеют именно этот глубочайший и решающий для советского киноискусства смысл. Отсюда критерием оценки качества кинофильмов должна явиться массовость, доходчивость до сознания широких масс наших фильмов.

Основное условие партийности нашей критики ни в какой мере не вяжется с провокационной мыслью, выдвинутой некоторыми «друзьями» советского искусства, о закономерности снижения качества советского искусства.

Популярность советского кино в среде широких масс трудящихся эти люди пытаются об'яснить примитивностью вкусов «плебея». Этой вреднейшей буржуазной теории наша критика должна давать решительный отпор.

Наша критика должна на конкретной разработке вопросов истории искусств показать закономерность развития синтетических форм искусства.

Наша критика должна показать, как советское звуковое кино, вбирая в себя все лучшие формы смежных искусств, вырастает в большое массовое синтетическое искусство.

В борьбе за это большое искусство социалистического реализма мы и призываем нашу критику заострить свое оружие. Кадры кинокритиков должны вырасти в сплоченный отряд марксистов-теоретиков кино, тысячами нитей связанных со своей социалистической страной, своей коммунистической партией и со своим советским искусством — единственно прогрессивным киноискусством мира.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Жюри конкурса на лучшую критическую статью о советской кинематографии, организованного ГУКФ и редакцией журнала „Советское кино"

Жюри конкурса, рассмотрев все присланные на конкурс статьи, постановляет:

I. Ни одна статья из числа присланных на конкурс не удовлетворяет полностью всем требованиям конкурса и не заслуживает первой или второй премии.

II. Выдать две третьих премии за статьи: „Колиевщина", присланную под девизом „За украинский Чапаев" и „Летчики", присланную под девизом „Кавказец".

III. Рекомендовать редакции журнала „Советское кино" напечатать следующие присланные на конкурс статьи:

1. „Крестьяне"—девиз автора СВИ;

2. „Жанр фильма „Чапаев" — девиз автора М. Ляхницкая;

3. „Рецидив агитпроповщины" — девиз автора „Вперед, к победам!";

IV. Конверты с фамилиями авторов, премированных и рекомендованных статей, вскрыты жюри конкурса.

1. Автор статьи, присланной под девизом „За украинский „Чапаев", Г. Б. Зельдович;

2. Автор статьи, присланной под девизом „Кавказец", Д. И. Великородный;

3. Автор статьи, присланной под девизом „СВИ", С. В. Иванов;

4. Автор статьи, присланной под девизом М. Ляхницкая, В. Россоловская;

5. Автор статьи, присланной под девизом „Рецидив агитпроповщины", С. С. Никушкин.

V. Все статьи, не отмеченные постановлением жюри конкурса, по требованию авторов могут быть им возвращены редакцией журнала „Советское кино".

Жюри конкурса

Зори Парижа

Г. РОШАЛЬ и Г. ШАХОВСКОЙ

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ[1]

Тишина. Белая дверь.

За дверью смех.

За столом ад'ютант. Возле него, наклонившись, Вессе-младший.

Вессе передает ад'ютанту большой конверт и что-то шепчет ему на ухо. Ад'ютант берет конверт и, усмехнувшись, расправляет его в руках.

Оба они прислушиваются к голосам за дверью.

Белая дверь. Смех.

Смеется главнокомандующий Коммуны, генерал Клюзере, все время поправляя воротник.

— *Вот это анекдот!.. Это совершенно невероятный случай!..*

Смеется.

Удивленный, не понимая, смотрит на него Домбровский.

— *Мы отправили вам два-три батальона, не то девятьсот, не то тысячу пятьсот человек, а пришло к вам, если не ошибаюсь, сто двадцать и без обоза.*

Снова смеется Клюзере.

Домбровский судорожно сжал эфес своей сабли и сказал очень тихо, употребляя огромные усилия, чтобы сдержать раздражение:

— *Вы так заразительно смеетесь, генерал, что мне становится понятным, почему вы ничего не сделали для того, чтобы избежать этого анекдота...*

Клюзере, не теряя своего благодушного расположения, все же несколько обиженным тоном ответил, поглаживая свои бачки:

— *Моя ли это вина, что люди покидают ряды? Не могу же я уговаривать каждого солдата. Воюют армии, а не сброд! Мне нужна армия, а не сброд, и я ее сделаю, несмотря ни на что!..*

Клюзере встал.

Домбровский взял кепи, резко поднялся и, почти теряя спокойствие, процедил сквозь зубы:

— *А нам нужна победа, генерал, а сброд — он чаще ютится в ваших приемных...*

И, глядя в лицо главнокомандующего, окончил:

— *За каждого непришедшего на фронт федерата отвечает ваш штаб и вы...*

Ледяным тоном начальника отчеканил Клюзере:

— *Генерал Домбровский, напоминаю вам, вы в кабинете военного делегата Коммуны.*

По-солдатски вытянулся Домбровский:

— *Слушаюсь. Могу итти?*

— *Чего вы просите?*

холодно и важно спросил Клюзере.

— *Все это я тысячу раз излагал вам в своих донесениях*

иронически и с горечью ответил Домбровский.

— *Помните одно, — линия Бэкон, Аньер, Нейи решает стратегически судьбу Коммуны...*

Он звякнул шпорами и быстро вышел из кабинета.

Нервным шагом он пересек приемную.

Его остановил ад'ютант:

— *На ваше имя секретный пакет...*

Домбровский взял пакет, машинально спрятал в карман и вышел.

Громко зевает ад'ютант, потягиваясь и не прикрывая рта...

Оглушительный взрыв снаряда.

Непрерывный огонь.

Двор замка Бэкон. Плавает дым, густой и тяжелый.

Падая от усталости, подтаскивает Луи ящики с снарядами к пушке.

[1] Окончание. Начало см. в № 5, 6.

Штайпер в расстегнутом мундире у раскаленной батареи командует, подбадривая канониров:

— *Эй, веселей! Угощай пирожками жандармов Винуа!.. Окропи их святой водой!!.*

Старик-федерат подносит запал.

Огонь залпа.

Из-за тур стреляет итальянец.

Он приговаривает при каждом выстреле:

— *За папу!*

— *За маму!*

— *За выбитый зуб!..*

Стреляет Эжен рядом с итальянцем.

Смеется итальянец:

— *Куда ты стреляешь, Эжен? Ты целишься в небо.*

Вздрогнул Эжен и растерянно улыбнулся:

— *Разве?..*

Вдруг в страшном удивлении расширились его глаза...

Он схватился рукой за плечо.

Упало ружье.

Перекосилось от боли лицо Эжена.

Скатилось кепи...

В руках Катрины кепи федерата.

Она размахивает им, она надевает его на голову и звонко говорит, подбоченясь:

— *Неужто есть хоть одна работница Парижа, которой не понравился бы этот головной убор?..*

Церковь. Она туго набита женщинами.

Они сидят, они стоят на хорах и внизу.

Пестрая смесь платков, причесок и знамен.

На стенах, рядом со статуями святых, музейные картины и античные статуэтки.

Рише, сидя верхом на стремянке, держа в руках молоток, слушает Катрину.

Слушают женщины, глаза горят, лица раскраснелись. Собрание идет, очевидно, давно.

На амвоне Катрина.

Она бросает жнщинам кепи федерата.

Одна, другая, третья примеряют, смеются.

Катрина разглядывает их с амвона, как хозяин самого модного магазина:

— *Всем идет, как одной...*

кричит она.

Длинная крепкая женщина вскочила на скамью...

Надела кепи на голову, поправила прическу...

...И низким контральто перекрывает шум:

— *В тридцатом году погиб на баррикаде мой дед, а на шею рабочих уселся Людовик. Революция 48 года искалечила моего отца. А дышать стало не легче. Не пора ли раз и навсегда покончить с этими фокусами? Я иду в батальон Коммуны...*

Другая молодая мать показывает на своего десятилетнего мальчугана, в руках которого знакомый нам глобус с крыльями и птичьим клювом. Звонко кричит женщина:

— *Если нам нехватит сил довести дело до конца, нашим детям придется начинать все сначала. Я иду в батальон Коммуны!..*

На задней скамье поднялась матушка Пишо, окруженная своими детьми, и громко и ворчливо крикнула:

— *У нас есть мужчины. У каждой из вас есть муж или сын, любовник или брат. Гоните их всех на улицу! Дайте им в руки шаспо!.. А кто не захочет, того расстреливать надо! У меня вот, граждане, пять птенцов. Их отец погиб восемнадцатого марта. Коммуна усыновила их. Я буду драться за эту Коммуну!*

Веселая, молоденькая девушка, кокетничая, очень громко и задорно выкрикивает:

— *Чем не солдаты, только штанов нехватает...*

— *Чего нехватает? Штанов?*

снова звучит низкое контральто.

— *Да ведь у нас у каждой под юбкой испокон века штаны...*

И она высоко задирает юбку.

Смеется Катрина.

Вытирает рукой лоб и щеки и смотрит... через головы женщин...

На стенах картины. За кадром хохот и возгласы.

На стенах среди других рисунков и рисунки Эжена.

Катрина смотрит на них.

Пошла, пробираясь сквозь толпу женщин, к стене...

Осторожно поправила один из рисунков и тихо сказала Рише:

— *Вам кланяется Эжен Горро, гражданин Рише...*

Рише выплюнул гвозди на ладонь и крикнул Катрине вниз:

— *Его работу одобрил сам Курбэ, а это ведь много стоит, чорт побери!..*

Задумалась Катрина.

Рисунок Эжена: светлая улица, утопающая в цветах. Поплыл рисунок и растаял в кратчайшем затемнении.

Зазвучала музыка, лейтмотив рисунков Эжена...

Эжен сидит у бруствера. Его плечо перевязано.

Голова закинута, упирается в стену траншеи.

Звучит музыка и в нее вплетены гулкие, мерные удары молота о сталь.

Это полуголый Штайпер и двое его бомбардиров чинят исковерканную пушку.

Тусклый день.

Мерно падают удары.

Неподвижны зрачки Эжена.

Видит Эжен: парижская улица утопает в цветах.

Идет по этой улице Катрина. Она идет из глубины легким, широким шагом... И вот нет уже улицы...

Только одна идущая Катрина и гулкие удары молота.

Смотрит Эжен.

Солнечным огнем мерцает, плещется река.

Рассекает воду рука Катрины.

Видна только выброшенная из воды рука.

Видна голова ее с огромной копной волос.

Рот ее полуоткрыт, на лице ее улыбка. На ее волосах солнечные блики, огромная радость в глазах...

Смотрит Эжен.

Замерла музыка... Слышны только гулкие удары молота о сталь.

Прислушался Эжен. Стало сумрачно лицо Эжена.

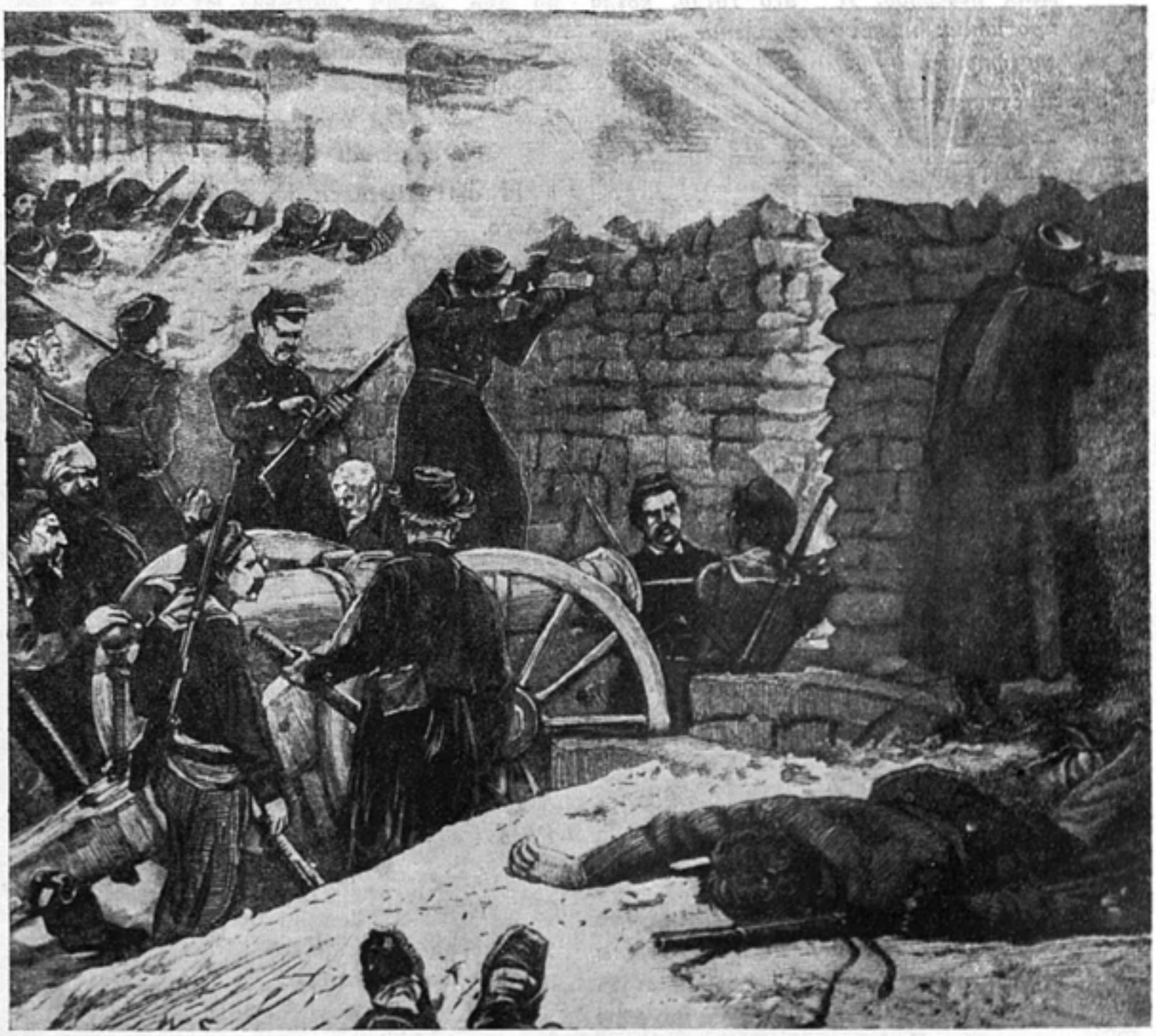
Один его глаз полузакрыт, другой, широко открывшийся, неподвижный глаз, странно напоминает взгляд башмачника на рисунке Эжена.

Вдруг Эжен схватил ружье, нахлобучил кепи на самые глаза и тяжело зашагал из траншеи.

На дворе замка Эжен.

Штайпер огромным холмом возвышается у пушки.

Баррикады на улицах Парижа (с современного рисунка)



До изнеможения усталые бомбардиры, грязные, с раскрытыми ртами лежат у лафетов.

Эжен подбежал к Штайперу.

Смотрит на него Штайпер. Он постарел, сутулится, раненая голова перевязана.

Говорит Эжен тревожно и запальчиво...

— А что, если подкрепления не придут сегодня?! А что, если подкрепления не придут завтра?! А что, если они совсем не придут!!

Посмотрел на него Штайпер, что-то обдумал и тихо спросил у Эжена:

— У тебя ноги дойдут до Парижа?.. С донесением к Домбровскому?..

Зал Коммуны. Непривычная тишина.

Говорит Делеклюз:

— Домбровский явился ко мне в состоянии полного изнеможения. Он сказал мне: «Для защиты пространства от Нейи до Бэкон я получил подкрепление в 120 человек. Клюзере заявил, что у него больше нет для меня резервов. И это тогда, когда противник начал наступление по всему фронту.

Этьен стукнул по столу:

— Если это так, то это акт измены!.. (Ропот.)

Клюзере вскочил:

— Протестую против слова измена! (Шум.) *Я прилагал все усилия, чтобы из Национальной гвардии создать постоянную армию. Но если вы задеваете мою честь... Я обесчещен!..*

Сорвавшись с места, он направился к выходу. Его остановил Этьен:

— Гражданин Клюзере, вы не имеете права т а к уходить отсюда!!. (Шум.)

Чей-то молодой голос:

— Под суд!!.

Другой:

— Пусть военная комиссия разберется в этом деле...

Молодой депутат, сойдя в первый ряд амфитеатра, громовым голосом перекрывает шум:

— Довольно разговоров! Предлагаю немедленно всем членам Коммуны отправиться в свои округа и стать во главе батальонов, идущих на поле сражения. Победа или смерть!

Этьен в ярости:

Победа... только победа, граждане... И я еще раз говорю — оповестите Францию, оповестите мир о нашей борьбе! Не будьте одиноки и робки! А на баррикады мы взойдем только тогда, когда для нас это будет единственной, последней дорогой.

Шум, волнения, возгласы.

Широко открылись двери зала Коммуны.

В дверях группа рабочих в блузах, впереди Филипп Миляр. Борода его веерообразно разметалась.

— Рабочие союзы Парижа приветствуют свою Коммуну.

— За отмену ночной работы пекарей.

— За бесплатную выдачу вкладов бедняков из ломбарда.

— За вселение бездомных в квартиры богачей...

Штаб Домбровского.

— ...Послушай, Ярослав, я пришел поговорить с тобой...

говорит Риго, снимая шляпу и бросая перчатки на заваленный картами и чертежами стол, за которым сидит Домбровский.

— Дело идет о спасении революции, о спасении Франции, Ярослав.

И он заметался по кабинету Домбровского.

— В блистательной Коммуне блистательно болтают.

Он подошел к Домбровскому, вынул из кармана миниатюру и протянул, показывая:

— Я всегда ношу с собой этот портрет. Узнаешь?

тихо спросил Риго.

— Узнаю... Гебер...

ответил Домбровский.

Тогда Риго горячо и страстно заговорил, приблизив свое лицо к лицу Домбровского:

— Он мог стать великим диктатором в великой революции.

Домбровский удивленно посмотрел на Риго:

— Нам нужен вождь... Ты должен стать им...

убежденно сказал Риго.

Домбровский встал:

— Это не мой путь, прокурор Коммуны.

И неожиданно улыбнулся:

— *Ты ошибаешься. Я не вождь. Я солдат революции...*

— *А где же вожди?*

закричал Риго и с силой швырнул свою табакерку о пол.

Домбровский в упор посмотрел на Риго и произнес значительно и медленно, отчеканивая слова:

— *Вожди в Коммуне, но у них нет единства голов и одной мудрой головы, которая воплотила бы эту единую волю!..*

Окно. За окном серый вечер.

Потонувшие во мраке деревья в саду.

Эжен, шатаясь, доплелся до штаба и стал медленно подниматься по ступеням.

Комната штаба. Молчат Домбровский и Риго.

Колеблются блики от зажженных свечей.

Поднял голову Риго.

— *Так что же ты думаешь делать, Ярослав?*

Поднялся Домбровский.

— *Что ты скажешь, Рауль, вот об этой соломинке?*

протягивая Риго знакомое нам письмо, сказал он...

Риго вскинул пенсне, затянулся понюшкой табаку и стал читать.

«Правительство Франции поручило нижеподписавшемуся переговорить с Вами по одному крайне важному делу. Нижеподписавшийся просит Вас принять его. Разговор должен быть совершено секретным».

Пока идет текст письма, мы слышим взволнованный и страстный голос Домбровского:

— *Я принимаю этого человека... Я соглашаюсь на предложение Тьера... Мы открываем ему ворота Парижа... И он попадает в капкан... в кольцо моих федератов...*

Риго опустил руку с письмом и поверх пенсне о ш е л о м л е н н ы й слушает неожиданный план Домбровского.

— *Для этой операции, Рауль, мне достаточно шести тысяч отборных людей. Поставь вопрос об этом в исполнительной комиссии...*

На минуту задумался Риго и потом потряс руку Домбровского:

— *Прими этого человека. Это тебе говорит Рауль Риго, прокурор Коммуны...*

Прекращение военных действий. Жители Нейи возвращаются в Париж через ворота Ферн (с современного рисунка)

Риго снова заспешил, схватил шляпу и стремительно выбежал из комнаты, в дверях столкнувшись с Эженом, которому помогают войти часовые.

Шатаясь, бледный, со сползшей с раны повязкой, входит в кабинет Домбровского Эжен.

По большой, знакомой нам дороге шагает женский батальон.

Шагает мужским шагом Катрина, бодро поет песню.

Шагают неровные шеренги идущих вооруженных женщин.

На полу в кабинете Домбровского лежит потерявший сознание Эжен.

Над ним склонился Домбровский, трясет его за плечи:

— *Ты сказал, что они продержатся только несколько часов?!*

Доносится приближающаяся песня.

Широко распахнув двери кабинета Домбровского, вошла Катрина и отрапортовала:

— *Женский батальон имени Коммуны...*

Она увидела Эжена и запнулась...

— *Прибыл в ваше распоряжение, генерал.*

Домбровский оторопел, потом понял и вышел из кабинета.

Стоит Катрина над Эженом, вдруг, как в лихорадке, склонилась и стала лепетать, покрывая его лицо поцелуями, с неимоверной нежностью непонятные слова и фразы, стараясь привести его в себя. Но он не узнает ее. Тогда она взвалила его на плечи, перенесла его через комнату и положила на матрац, лежащий на полу в комнате Домбровского.

— *Эжен...*

позвала она.

Закрыты глаза Эжена.

Тогда она еще раз склонилась, поцеловала и прошептала про себя:

— *Мы еще будем весело жить, Эжен, мой Эжен!!*

Зов горна. Она рванулась и покинула комнату.

Катрина вышла на крыльцо штаба.

На дворе перед штабом выстроен женский батальон. Доносятся неразборчивые слова Домбровского.

Сосредоточенные и веселые женские лица.

На фланге Катрина.

Улыбаясь, говорит Домбровский Веселовскому:

— *В первый раз подобная армия под моим командованием.*

Домбровский под'ехал к Катрине:

— *Катрина Миляр, вы назначаетесь командиром этого женского батальона.*

И отдал приказ Веселовскому:

— *Перебросить часть батальона из Нейи к замку Бэкон. Женский батальон пойдет с ними.*

Силуэты деревьев.

Окно, за окном кабинет Домбровского.

Колеблется пламя свечей.

Эжен в беспамятстве стонет.

Вессе в приемной штаба снимает свой цилиндр.

Стонет Эжен. Зовет:

— *Катрина!*

Лицо Эжена. За кадром голоса.

Скрипучий голос Вессе:

— *А этот человек?..*

Голос Домбровского:

— *Он ранен, в беспамятстве...*

Дрогнули веки Эжена. Он открыл глаза.

С его точки зрения подернутые мутной пленкой силуэты за столом.

Колеблется пламя свечей. Шопот, отрывки фраз:

— *Господин Тьер предлагает вам два миллиона...*

Глаза Эжена закрываются. Он снова начинает бредить.

Голоса уходят далеко.

Туманятся образы Вессе и Домбровского.

По дороге к замку Бэкон марширует женский батальон. ЗТМ.

Замок Бэкон. Опять рассвет, тусклый, унылый.

Весь двор усеян трупами.

Жалкая кучка оставшихся гвардейцев.

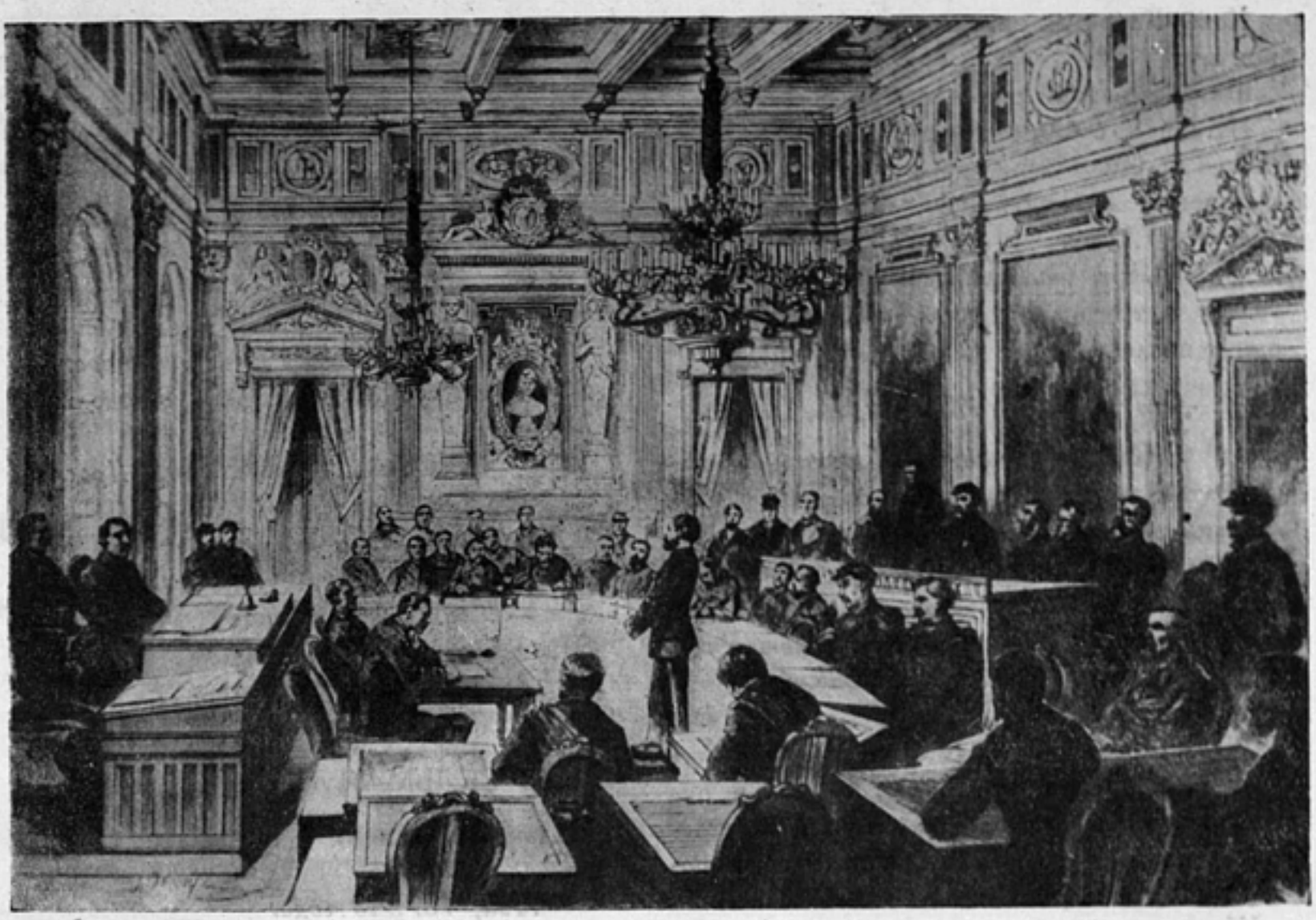
Далекий барабанный бой. Все громче и громче дробь барабана. Все ближе и ближе дробь барабана.

Штайпер раненый, с перевязанной головой, подошел к стене, посмотрел в амбразуру.

К стене подходят, сопровождаемые двумя барабанщиками, с белым знаменем версальцы. Все громче и громче барабанная дробь.

Кучка коммунаров слушает. За кадром голос:

— *Вы окружены, сдавайтесь! Срок пять минут. В случае отказа — гарнизон будет расстрелян.*



Париж. Заседание Коммуны в зале мэров в ратуше (с современного рисунка)

Замерла дробь барабана. Молчат гвардейцы. Обернулся Штайпер. Чуть прищурившись, поглядел на одного, другого, третьего из своего гарнизона:

— *Кто из вас боится смерти? Пусть каждый скажет, как он решает...*

Тогда старик-федерат вытащил длинный список и стал его читать:

— *Анри, Этьен, наборщик, француз?..*

В бой...

— *Карл Мейр, пивовар, баварец?..*

В бой...

— *Богданов, русский, студент?..*

В бой...

— *Коллэ, француз, столяр?..*

В бой...

Луи, газетчик, француз?..

В бой...

Тогда Штайпер медленно достал трубку, высек огонь, закурил. Долгая затяжка...

Удивленные стоят парламентеры... Над стеной виден Штайпер. Курит Штайпер.

Напряженные лица гвардейцев.

Курит Штайпер. За кадром голос парламентера:

— *Время прошло. Что же вы молчите?*

Штайпер вынул трубку изо рта и сочно сплюнул.

— *Вот наш ответ Тьеру...*

Рядом с ним, размахивая факелом, появился Луи. Он закричал:

— *Эй вы, версальские свиньи! Подвал набит порохом. Поостерегитесь...*

Оторопели версальцы. Но вот один из них поднял ружье. Раздался выстрел.

Луи, раненый в голову, свалился к ногам Штайпера.

Тогда Штайпер схватил факел:

— *Если вы вздумаете вступить в замок, то... пороху хватит на всех!! Мы взорвем замок и вас и себя...*

Штайпер сорвал с себя повязку и перевязывает Луи.

На лбу Штайпера запекшаяся кровь.

У ворот замка, как собаки на стойке, линейные войска Тьера.

Поднял голову Штайпер, прислушался: раздаллись выстрелы, крики. За кадром шум начавшегося боя. ЗТМ.

Из ЗТМ.

Возгласы:

— *Да здравствует Коммуна!!*

В замок Бэкон ворвалась Катрина и батальон.

Конь Катрины завертелся на месте. Она кричит:

— *Эй, кто тут жив, кто жив?*

Штайпер с Луи на руках вырос перед нею.

Катрина спрыгнула с коня и наклонилась над Луи.

— *Луи, маленький Луи...*

Луи с трудом открыл глаза, узнал Катрину, последний раз улыбнулся.

— *Я люблю тебя, Катрина...* ЗТМ.

Из ЗТМ. У скошенного окна, возле щербатого биллиарда, Домбровский. Веселовский читает депешу:

«Штаб главнокомандующего ставит Вас в известность: впредь, до реорганизации армии, он не может выделить ни одного федерата.

Леду».

Домбровский схватил стоявший у стены кий, и, медленно сгибая его, сломал в руках. Потом выругался по-польски и, стремительно взяв новый кий, нацелился и погнал новый шар.

Шар катится по биллиардному полю. Столкнувшись со встречным шаром с необычайной меткостью он сбрасывает его в лузу.

Новый удар по шару. Шар налетает на своего противника и тот, ударившись о два борта, с невероятной силой падает в сетку.

С необычайной меткостью и быстротой направляются шары. Они сталкиваются и забивают лузы, очищая поле.

Естественный, но преувеличенный стук шаров аккомпанирует лихорадочному состоянию Домбровского. Всю меткость своего острого взгляда, остроту стратегического расчета, неизрасходованную силу он напрягает в этот момент последнего решения.

Бегут шары. Сухой стук их сливается с гудками отступающих блиндированных поездов. С тяжелым скрипом колес артиллерии, с топотом марширующих шеренг.

Обтянуты тонкой кожей скулы Домбровского... Капли пота на лбу.

Последний шар на зеленом поле.

Необычайный удар и, многократно ударившись о борты, последний шар с сухим костяным треском падает с биллиарда.

— *Дайте приказ по частям:*

Отступать с боем,

концентрируясь к Парижу.

Комната Этьена. У стола взволнованный Домбровский.

Говорит Этьен:

— *Исполнительная комиссия считает невозможным при создавшемся положении согласиться на ваш план... Десять тысяч федератов... Мы обескровлены...*

Домбровский:

— *Выхода я не вижу... Я подаю в отставку.*

Он схватил кепи.

Улыбнулся Этьен:

— *Вы плохо себя знаете, генерал.*

Обернулся Домбровский. Продолжает Этьен:

— *...Вы наш... Дайте руку, Ярослав, вы наш...*

В долгом пожатии соединяются их руки.

Спросил Домбровский тихо:

— *Так что же делать?*

Этьен в упор:

Драться... и победить... Рано, или поздно, но победить!..

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

На экране дрожит и пропадает большая надпись:

Май, 1871-го года.

Ее сменяет другая надпись:

Версальцы наступали.

Поле усеяно яркими прекрасными цветами. Густая трава.

Цветы, цветы, цветы...

Солнце...

Версальцы наступали.

По цветам, давя их, проехало большое колесо.

Обоз с ранеными. В конце обоза черная истощенная лошадь тащит телегу.

С телеги свешивается умная, запоминающаяся голова прекрасного коня. Она покачивается на выбоинах дороги...

Это убитая лошадь Домбровского.

Версальцы наступали.

Совершенно пустой зал заседаний Коммуны. В большом зале Этьен Миляр сидит за столом и, не отрываясь, глядит на письмо, которое он бережно держит в руках. Рядом Луиза, быстро наполняет большой чемодан бумагами и папками, в беспорядке рассыпанными на столе Этьена.

Этьен медленно и задумчиво читает.

«Как бы там ни было, нынешнее Парижское восстание, если оно даже будет подавлено волками, свиньями и подлыми псами старого общества, является славнейшим подвигом нашей партии со времени июньского восстания.

Карл Маркс».

Версальцы наступали.

В узкой сводчатой комнате, с высоко расположенными окнами, через которые буйно врываются солнечные лучи, Рауль Риго, угрюмый и постаревший, допрашивает Вессе:

— *Мы больше не шутим. Говорите все.*

Вессе упал на колени и залепетал:

— *Все, все предатели... Все куплены Тьером...* (Длинный список фамилий.)

Мрачно слушает Риго. ЗТМ.

Из ЗТМ. Баррикада на одной из улиц Парижа.

Зеленщик Фраппо снова в форме федерата. Громко читает письмо:

«Ярослав Домбровский предатель. Он согласился продать версальцам Париж за два миллиона франков. Это произошло в штабе, в ночь на девятнадцатое апреля.

Патриот Франции».

Кричит Фраппо федератам:

— *Вы видите — кругом предательство... Нас продали, как баранов.*

Знакомый нам по первой части часовой Анри размахнулся и со всего маху ударил Фраппо по лицу.

Фраппо упал.

Эжен, все еще с перевязанной рукой, быстро наклонился и поднял письмо. В голове его промелькнули образы памятной ночи в штабе...

Эжен помог подняться Фраппо и сказал, обращаясь к гвардейцам:

— *Национальные гвардейцы, боюсь, что в этом письме правда...*

Шум, крики...

Простая, светлая, чистая комната...

Домбровский раненый лежит на софе. Возле него Веселовский.

Перед ним Риго. Риго в форме национального гвардейца, командира батальона.

Страшно изменился Домбровский.

Тихо сказал Риго:

— *Конец!.. Командующий западным районом. С этой минуты я поступаю в ваше распоряжение. Члены Коммуны пришли в свои округа.*

Домбровский горько улыбнулся и посмотрел на Веселовского:

— *А вы, Веселовский, почему вы не уезжаете в Варшаву?*

Хмуро ответил Веселовский:

— *Баррикады в Париже нужнее Варшаве, чем Веселовский в Варшаве.*

Домбровский с трудом поднял руку и протянул ее Веселовскому. Веселовский креп-

---

В дни осады Парижа. Жители пригородов перебираются в Париж (с современного рисунка)

ко пожал эту руку. Домбровский едва слышно сказал:

— Вы помните, Веселовский, мы когда-то читали с вами стихи русского поэта: «Грязь, мерзость, вонь и тараканы и надо всем господский кнут. И вот, что многие болваны священной родиной зовут...»

За кадром послышалось тихое пение.

Прислушался Домбровский. Пение громче.

Это песня о восемнадцатом марта, та самая, которую пела Катрина в кафе на площади Бастилии.

Это поет Катрина у постели Штайпера, который слушает ее с широко открытыми большими глазами. Поет Катрина, перевязывая голову Штайперу.

— Открой окно, Катрина,

сказал Штайпер.

— Какое солнце... В Австрии, в моем подвале, оно никогда так не грело... Там у нас не было Коммуны, Катрина...

Катрина распахнула окно и вот в комнату ворвались, приводя всех в смятение, гул, резкие крики и возгласы.

— Сколько заплатил ему Тьер?!..

— Он прячется в постели, трус!..

— Домбровский продался Версалю!..

— Пусть выйдет на баррикады! Мы поговорим с ним по-своему!..

Слушает это Домбровский. Он страшно побледнел.

Поднялся на локтях Штайпер.

Отшатнулась Катрина от окна.

Рауль Риго спокойно подошел к окну и встал на подоконник.

Внизу на баррикаде мы видим кучку гвардейцев, кричащих вверх Риго, остальные сумрачно, тревожно прислушиваются.

— Где Домбровский? Как вам нравится это письмо, Рауль Риго? Вы читали его? Отвечайте, прокурор Коммуны...

Эжен сидит на груде ящиков. Голова его опущена на руки...

Кричит Фраппо:

— Он в штабе принимал шпионов...

Рауль Риго, тяжело произнося каждое слово, обратился к крикунам:

— О встречах Домбровского мы знали... Мы требовали этих встреч... Для блага Коммуны...

И в ярости закричал вниз:

— А те, кто клевещет, кто верит этой клевете, заодно с версальцами и враги!.. Враги!.. Враги!..

Эжен вскочил, растерянный, глядит вверх на Риго.

Невидимый в толпе Фраппо закричал торжествующе, указывая на Риго:

— Ага, и вы, значит, заодно с ним?! Куда вы его спрятали?!.

Шум.

Неожиданно дверь дома раскрылась. В дверях бледный, едва стоящий на ногах Домбровский.

Замерли гвардейцы. Слышна только усилившаяся трескотня версальцев.

Стоит Домбровский, опираясь о косяк.

Катрина, увидев сверху эту сцену, бросилась к выходу.

Растерянный Риго в окне.

Штайпер хотел подняться и упал на кровать.

Медленно идет Домбровский среди национальных гвардейцев.

Проходит мимо Эжена.

Идет на баррикаду.

За кадром раздаются одинокие выстрелы версальцев. Выстрелы переходят в залпы.

Домбровский обернулся и прежним резким четким голосом скомандовал батальону:

— За мной!.. В атаку!.. За Коммуну!.. Ура!..

И бросился на баррикаду вперед.

За ним гвардейцы, Веселовский.

Эжен остался один. Он снова опустился на ящик и снова уронил голову на руки.

Катрина стала рядом с ним и испытующе на него посмотрела.

Эжен поднял голову:

— Я устал!.. Я устал, Катрина!..

Тогда Катрина в совершенной ярости закричала на него:

— Ты устал?!.. Ты смеешь уставать?!.

Град резких пощечин обрушился на Эжена.

Эжен сначала опешил, взглянул на Катрину, потом улыбнулся, потом рассмеялся, потом закричал:

—Смотри так! Твои глаза смотрят вперед и вверх, Катрина!!.

Он схватил валявшийся здесь же красный лоскут, отломал кусок мела от стены дома и быстро начертил на нем широкими штрихами:

«Тысяча восемьсот семьдесят первый! Вив ла Коммюн»!

С необыкновенным мастерством тремя-четырьмя линиями набросал рассекающую воды реки Катрину. Видна голова ее с огромной копной волос. Рука ее выброшена из

воды. Рот полураскрыт. Она зовет за собой...

Он привязал лоскут к штыку шаспо и, закричав:

— *Я знаю теперь, какое лицо у счастья!!*

вместе с Катриной бросился на баррикаду.

За кадром шум боя. Через кадр пробегает Рауль Риго с саблей наголо.

— *Вперед! В атаку!*

Рише в цилиндре и лучшем своем наглухо застегнутом сюртуке, держа ружье на перевес, взбежал на баррикаду. За ним знакомая нам маленькая старушка. Она держит в руках шаспо.

В окне комнаты Домбровского появляется Штайпер. Он держится двумя руками за раму окна и кричит:

— *Вперед, вперед, коммунары!!.*

Пустой переулок.

Ворота фабрики Вессе. Старик Филипп Миляр стоит у этих запертых ворот. В руках Миляра шаспо. Около него Антуан Клемен. Старик Миляр говорит не то ему, не то бросая слова куда-то вдаль, в пространство:

— *Волею Коммуны — я хозяин фабрики Вессе. Мой сын в правительстве Коммуны, моя дочь — командир батальона. Я не отдам, не отдам фабрики...*

Пустой переулок.

Филипп и Антуан у ворот.

Пустой переулок. По переулку бежит фокусник из кафе «Барбару». Лицо его искажено ужасом. За ним, лая, вприпрыжку мчится Капет. Фокусник кричит:

— *Версальцы!.. В е р с а л ь ц ы!.. В е р с а л ь ц ы!!.*

Из чердачного окна прицелился оказавшийся на свободе капрал Бордье. За ним Вессе-старший с птичьим лицом. Стреляет Бордье.

Падает фокусник. Прыгает около него Капет.

Стреляет Бордье. Падает Филипп Миляр.

Пустой переулок. Залпы, залпы, залпы... ЗТМ.

Из медленного, очень медленного затемнения потонувший в клубах табачного дыма небольшой зал одного из ресторанов Швейцарии...

Девяностые годы, соответственные костюмы, соответственные лица студентов, девушек, эмигрантов, журналистов, политиков.

Баррикадный бой на улицах Парижа (с современного рисунка)

Много русских.

Много горячих голов. Много рабочих блуз и красных флагов.

Гул несмолкаемых аплодисментов.

— *Штайпера! Штайпера! Штайпера!..*

На импровизированной трибуне появляется Штайпер. Ему лет 65, но он еще крепок. Волосы его седы, но глаза молоды и шрам на лбу — память Коммуны.

Штайпер говорит немного сиплым, размеренным голосом:

— *Ну что мне сказать в день Коммуны?*

... Я был в легионе Домбровского, генерала пролетариата...

он улыбнулся.

— *И Карл Маркс говорил мне: «ты поступил правильно, Штайпер». А когда я читал то, что написано у старика Карла, я понял до конца, почему и за что мы дрались в великие дни нашей Коммуны!*

Взрыв аплодисментов, искренних, радостных.

Овация.

Волосатый председатель непрестанно звонит.

Успокоились, сели.

— *Слово предоставляется Катрине Миляр...*

говорит председатель.

На трибуну поднимается Катрина Миляр... Она скромно одета, годы ее трудно угадать. На лице ее резче интеллектуальные черты. Эта женщина с копной седых волос на голове еще полна силы, бодрости и какой-то своеобразной прелести.

Она говорит громким, уверенным голосом:

— *Я уже старуха. У меня на баррикадах убили мужа, убили отца. Мой брат погиб на каторге, я десять лет была на каторге в Кайенне, но я еще не кончила драться. Давайте строить баррикады, и я, чорт побери, первая запишусь в женский батальон!.. и я дам им вот это знамя...*

(она вытащила красный лоскут).

Во многих местах прорванный пулями красный лоскут и на нем полуистертый рисунок Эжена.

Нар. арт. Асмик, засл. арт. А. Аветисян и арт. Самвел в фильме реж. Амо Бек-Назарова «Намус». Оператор Забозлаев, производство Арменкино.

Пути развития кинематографии Армении

Д. ДЗНУНИ и Ф. КАРЕН

Два жалких «киноиллюзиона», влачащих нищенское существование, — вот то «кинематографическое наследство», которое получили трудящиеся Армении от дашнакского владычества. О кинопроизводстве не могло быть и речи. Поэтому в первый период существования армянской кинематографии («Арменкино» было основано в 1923 году) основные усилия были сосредоточены на упорядочении прокатной сети, постройке и оборудовании кинотеатров при одновременном налаживании кинохроники. Но уже в 1925 году было приступлено к собственному производству художественных кинокартин. С этого момента, собственно говоря, и началась история армянского киноискусства. Сколько было людей, искренно сочувствовавших новому делу, но очень мало надеявшихся на его успех! Сколько было холодных скептиков, горе-«теоретиков», «научно» доказывавших, что в Армении иметь собственное кинопроизводство невозможно. Что и говорить, — работу пришлось начать буквально на голом месте. Не было ни денег, ни технической базы, ни людей. Но было страстное желание создать это новое, нужное культурное дело, была огромная вера в конечную победу, и под руководством компартии Армении и при повседневной поддержке правительства победа была одержана полностью.

Но то обстоятельство, что кинопроизводство в Армении было создано несколько позже, чем в других союзных республиках, сыграло, однако, также и положительную роль. Нам удалось учесть опыт других национальных организаций и извлечь из него соответствующий урок. В частности армянской кинематографии удалось почти полностью избежать двух весьма опасных тен-

денций, которые нашли место в некоторых звеньях национальных киноорганизаций в первые годы их существования. Первая тенденция — это попытки романтизации прошлого своего народа, вуалирования социально-классовых противоречий внутри него, попытки противопоставить «свою» нацию русской культуре. Своими корнями эти тенденции уходили, конечно, в идеологию «своей» национальной буржуазии, были проявлением местного шовинизма и об'ективно служили интересам враждебных нам классов.

Другая тенденция, географически более локальная, специфически восточная, выражалась в сусально-экзотической, слащавой трактовке Востока. Последний в некоторых фильмах национальных организаций раскрывался как мир «таинственных» гаремов и сладострастных одалисок, роковых страстей и невероятных преступлений, обильно приправленных джигитовками, шашлыками, кровной местью и прочей чепухой. Весь этот вздор, в том виде в котором он преподносился обывателю, конечно, не имел ничего общего с действительным Востоком.

И уже в своем первом фильме, поставленном в «Арменкино», режиссер Амо Бек-Назаров подверг коренному пересмотру установившуюся традицию в отношении восточного материала, традицию, дань которой он отдал в фильме «Натэлла».

В основу картины «Намус» — это был первый армянский кинофильм — Бек-Назаров положил одноименное произведение одного из крупнейших армянских драматургов и романистов — Ал. Ширванзадэ. В этой ленте не только уже не было никакой экзотики и слащавости, ни грана идеализации прошлого, а, наоборот, блестящее знание материала — эпохи, быта, нравов — сочеталось у режиссера с острокритическим отношением к нему, благодаря чему часто бытовой материал и мелодраматическая тема несчастной любви и трагической гибели двух молодых людей заговорили у Бек-Назарова страстным языком обличения жестокости, косности и бессмысленности старых обычаев патриархального быта с его нелепым понятием о чести. Этот качественно новый подход к восточной тематике в сочетании с исключительно высокими художественными достоинствами фильма — острым, драматургически напряженным ее построением, динамическим монтажем ярким и сочным показом быта — все это сделало «Намус» не только первой армянской лентой, но и лучшей на протяжении ряда лет: только в этом году ее перекрыл фильм «Пэпо» того же Бек-Назарова.

В фильме «Зарэ» Бек-Назаров развивает дальше нащупанный им в «Намусе» реалистический метод. Но на этот раз он выходит за узкие рамки чисто национального, армянского материала: темой он берет жизнь и быт маленького народа, живущего в горах Армении, — курдов-езидов. Своеобразный быт этого народа, еще до первых лет советской власти сохранившего остатки патриархально-родовых отношений и натуральную форму хозяйства, настолько заинтересовал режиссера, что может быть и помимо его воли картина получила ярко-этнографическую окраску. И в этом не было ничего плохого. Во всяком случае это был один из первых полноценно художественных этнографических фильмов в советской кинематографии.

К этой же группе историко-бытовых надо отнести фильм тогда еще молодого и начинающего режиссера П. Бархударяна «Злой дух» по роману Ал. Ширванзадэ. В этой картине акцент был сделан на разоблачение нелепых, жестоких и диких суеверий, приводящих молодую женщину к трагической гибели. Во всех этих трех картинах характерно для художников резко отрицательное отношение к мрачным сторонам прошлого, его быта. Режиссер срывает реакционно-романтическое покрывало идеализации «доброго старого времени», он не жалеет красок, рисуя безотрадную картину темного царства, в котором однако еще не видно даже луча света хотя бы в виде пассивного протеста. Система образов в этих фильмах строго реалистична, но особое внимание уделено режиссером обыгрыванию отдельных деталей, насыщению фильма колоритным, ярким, сочным, но, безусловно, правдивым фоном.

По материалу к этой группе картин следует отнести также фильм Перестиани «Ануш», сделанный по замечательной поэме крупнейшего армянского поэта предоктябрьского периода — Ов. Туманяна. Но порочность творческого метода режиссера, уклонившегося от реалистического раскрытия эпохи, образов и характеров, привела в целом к отрицательным результатам. Незнание эпохи и народа, слащаво-приторный тон всего фильма в сочетании с весьма сомнительной попыткой «осовременить», «приспособить» сугубо лирическую тему любви крестьянской девушки и юноши испортили чудесную поэму Ов. Туманяна. Картина по-

лучилась чистенькой, но бледной, невыразительной, беспомощной.

В совершенно другом плане была разрешена тоже бытовая тема в незаслуженно обойденной нашей критикой и общественностью комедии Бек-Назарова «Шор и Шоршор». Сработанная в фантастически короткий срок (меньше чем в две недели) она повествовала о приключениях двух аштаракских крестьян, счастливо сочетавших в себе лень, обжорство, пьянство, вороватость и трусость. Снятая просто без всяких претензий, насквозь пропитанная обнаженно-примитивным, несколько грубоватым (но без тени пошлости), чисто крестьянским юмором она имела исключительный успех среди массового, в особенности крестьянского, зрителя. Секрет этого успеха заключался не в том, что режиссер приспособился к вкусам массового зрителя. Он точно на минуту превратился в камарлинского крестьянина, весело потешающегося над своими камарлинскими собратьями.

Фильмы этого круга (сделанные на бытовом материале дореволюционного прошлого), в частности «Намус», «Зарэ», «Злой дух», ополчились против уродливых явлений патриархального уклада жизни и тем самым помогали зрителю критически осмыслить наше прошлое. Но уже по одному тому, что поле зрения художника было ограничено вопросами только бытового порядка, эти фильмы не могли, конечно, поднять всего комплекса социально-экономических проблем исторического прошлого армянского народа. Поэтому эти фильмы могли явиться лишь определенным этапом в творческом пути развития нашей кинематографии.

В этой связи совершенно закономерно Бек-Назаров в своей следующей картине «Хаз-Пуш» делает дальнейший шаг вперед и, подымаясь на новую, более высокую ступень, ломает рамки жанрового, интерьерно-семейного круга явлений. Он берет Иран конца XIX века. И вдруг сказочная страна прохладных фонтанов и томных иранок, страна чудесных мечетей и легендарных богатств шахин-шаха неожиданно обернулась к зрителю искаженным от голода и отчаяния лицом хаз-пушей — великого братства нищих — вчерашних крестьян и городских бедняков. Не личная судьба отдельного героя привлекла внимание режиссера. Голодный народ—вот герой фильма «Хаз-Пуш»; народ как жертва неслыханной, тройной эксплоатации и грабежа: со стороны государства (подати), духовенства, помещиков и ро-

Народн. арт. Абелян в фильме режиссера Амо Бек-Назарова «Намус». Оператор Забозлаев, производство Арменкино

стовщической буржуазии и, конечно, благородных представителей европейской культуры и цивилизации — английских и русских империалистов; народ — невежественный, фанатически религиозный, но страстно ищущий справедливости, начертавший это слово на своем знамени. Бек-Назаров взял новую тему. И он опрокидывает все привычные представления обывателя о Востоке и с какой-то холодной сосредоточенностью, почти жестокостью, обнажает подлинное лицо Ирана конца прошлого века.

К этой же группе фильмов относится «Дом на вулкане». Но здесь Бек-Назаров берет героем не невежественную и голодную массу тегеранских люмпен-пролетариев, а сознательный бакинский пролетариат. Но опять-таки герой — масса. Правда, взят участок борьбы (1907—1908 годы) не революционных взрывов, а экономических боев пролетариев, но в своей логике перерастающих в борьбу политическую. Но, конечно, самым трудным для режиссера явилось раскрытие сложнейшего национального переплета, существовавшего в Закавказье в те годы, когда разжигание межнациональной розни являлось едва ли не самым излюбленным методом борьбы господствующих классов. И надо сказать, что ни в одном восточном фильме эта борьба за боевой пролетарский интернационализм не

проявлялась так сильно и ярко, как в «Доме на вулкане». В отношении формальных достоинств эта картина стоит выше «Зара» и «Хаз-Пуша», но, конечно, уступает «Намусу», хотя по идейному уровню это, конечно, лучшая лента Бек-Назарова тех годов. Также со значительным социальным разворотом сделан фильм «Под черным крылом» (режиссер П. Бархударян)—единственный, но неплохой, антирелигиозный армянский фильм. Картина рисует Эчмиадзин не только как центр духовного порабощения армянского народа, но и как одного из крупнейших владельцев обширных поместий, где нещадно эксплоатировалось армянское крестьянство. Режиссер Бархударян, уже в своей предыдущей работе — «Шестнадцатом» — показавший рост своего режиссерского мастерства, в этой картине делает дальнейший шаг вперед.

Все эти фильмы были достаточно заострены социально и помогали зрителю критически осмыслить наше недавнее историческое прошлое. Но все же, конечно, в общем комплексе исторических проблем в кинематографии Армении центральное место должен был занять показ героической борьбы армянских рабочих и крестьян за свое социальное освобождение, за победу пролетарской диктатуры, которая досталась им после ожесточеннейших боев с фашистской контрреволюционной партией армянской буржуазии — «дашнакцутюн». В условиях Армении дашнакизм — вот враг, на которого прежде всего должно быть направлено оружие. Этой теме Арменкино посвятило 6 художественных картин. Уже одна эта цифра говорит о том, какое исключительное значение придавалось этой проблеме. Но мы должны прямо сказать, что до сих пор настоящей полноценной картины из эпохи гражданской войны и вообще революционной борьбы прошлого армянская кинематография не дала.

Одной из первых в этой группе явилась «Замаллу» Перестиани — неплохая картина, сделанная на материале одного из замечательнейших эпизодов гражданской войны в Армении. Но режиссер не сумел достаточно политически четко раскрыть сущность грузинского меньшевизма. Дальнейшими исправлениями этот недостаток фильма был максимально ослаблен, но полностью и без остатка устранить его не удалось.

Картина «Кикос» (режиссера Бархударян) так же не свободна от ошибок: не совсем верно обрисовано соотношение классовых сил в Армении в 1920 году,

Арт. Ахмед в фильме режиссера Амо Бек-Назарова «Дом на вулкане». Оператор А. Гальперин, производство Арменкино

есть элементы недооценки революционной роли беднейшего армянского крестьянства. В художественном отношении фильм сигнализировал о некотором снижении режиссерской культуры автора, впавшего в формалистические крайности (рваный монтаж, излишняя символика).

И, несомненно, лучшей картиной этой группы является фильм «Мексиканские дипломаты» режиссера А. Мартиросян. Мартиросян до этого выпустил два-три небольших фильма, которые уже говорили о достаточном знании основных законов кинематографии, о наличии настоящей творческой интуиции. Главное же, что в них чувствовалась большая теплота, искренность, любовь к материалу. Превосходный сценарий «Мексиканских дипломатов» (сценарист Е. Чубар), безусловно, один из лучших сценариев Арменкино, дал авторам блестящую возможность остро и зло высмеять карикатурные методы дашнакского «государствования», их жалкие потуги равняться по западноевропейской цивилизации. Но фильму, сделанному в плане яркого гротеска, недоставало социальной углубленности.

Разобранные нами три группы картин были выпущены в период, который условно принято считать годами расцвета немого кино (1926—1930). Но уже к концу этого периода в армянской кинематографии, как и во всей советской кинематографии, стало явственно проступать явное ее отставание от общих темпов развития страны, от непрерывно растущих культурно-политических и эстетических запросов масс. Кинематографию надо было поднять на уровень политических задач эпохи. И Арменкино вступило в период решительной перестройки, которая началась в 1931 году и закончилась лишь в начале 1933 года. Этот сдвиг выразился в крутом повороте к современной, актуальной тематике и сопровождался сильнейшим увлечением, так называемым неигровым фильмом. В этот период Бархударян снимает «Дитя солнца», неигровый фильм «Поэмы о хлопке» с охватом огромного материала — от доисторических времен и до 1931 года включительно. В этой ленте режиссер делает большой шаг вперед по линии овладения кинематографическим мастерством — в формальном отношении это конечно, лучший фильм Бархударян. Но органическая порочность идейно-художественной концепции фильма, неверная трактовка истории возникновения классов и классовой борьбы погубили в целом очень интересную работу режиссера. Так же в значительной мере отходит от игрового жанра режиссер Мартиросян в картине «Курды-езиды», сделанной хотя и на современном материале, но трактующей не магистральную, а боковую проблему. В этнографическом отношении эта картина, после «Зарэ», особого интереса не может представлять. Жертвой той же агитпроповщины сделался также молодой способный режиссер-гиковец Джамгарян, начавший свою самостоятельную работу именно в эти годы. Но, даже работая на таком неблагодарном жанре, он сумел сделать два небольших и очень неплохих документальных фильма («Айгр-Лич» и «Автодор»). Режиссер Перестиани не сумел освоить современную тематику и сделал две очень неудачные картины («Свет и тени» и «Лодырь»). Насколько тяжелы были для Арменкино издержки этой перестройки можно судить хотя бы по тому, что все эти фильмы по своему качеству стоят значительно ниже двух картин на современную тематику, сделанных в предыдущие годы «Пять в яблочко» Бархударян и «Вор» Родендорфа), картин, сделанных просто, без претензий, но по существу очень неплохих и тепло принятых зрителем.

Засл. арт. Г. Нерсисян и арт. Т. Махмурян в фильме режиссера Амо Бек-Назарова «Дом на вулкане». Оператор А. Гальперин, производство Арменкино

Но из ошибок этого периода были извлечены соответствующие уроки. Уже в начале 1933 года был подвергнут решительному пересмотру наличный сценарный портфель и не допущен к производству целый ряд уже принятых, но весьма недоброкачественных сценариев. Был взят курс на выпуск хотя бы и ограниченного количества, но безусловно высоких по своему качеству фильмов. И первой ласточкой нового периода явилась картина «Гикор» режиссера Мартиросян, по рассказу Ов. Туманяна. Здесь Мартиросян показал себя уже зрелым мастером, результаты его работы с 12-летним пионером Погосяном, игравшим роль Гикора, просто поразительны. Художественный вкус, чувство меры, теплота и мягкость поставили этот фильм в ряд лучших детских картин советской кинематографии. Но, конечно, основной работой Арменкино последнего года явилась постановка картины «Пэпо», первого звукового армянского фильма (по Г. Сундукианцу) в постановке заслуженного режиссера Амо Бек-Назарова. Вопрос «Пэпо» стал вопросом чести всей армянской кинематографии, сюда были переброшены лучшие силы фабрики, здесь были сосредоточены все материальные и организационные ресурсы. И теперь, когда картина готова и так хорошо, так горячо принята советской общественностью, мы не можем без удовлетворения констатировать, что эти труды не пропали даром. Конечно, победа «Пэпо» выходит далеко за пределы армянской кинематографии — эта победа советского искусства вообще. И самое ценное в фильме, конечно, сочетание высокого художественного его качества с исключительной глубиной, социальной значимостью вещи.

По тематике этот фильм сходен с картинами первого периода Арменкино. Но было бы грубейшей ошибкой думать, что «Пэпо» возвращает армянскую кинематографию к исходным позициям. Не быт в центре внимания автора «Пэпо», а эпоха в целом; не отдельные уродливые явления, а система как таковая, и все это сделано с позиций, диаметрально противоположных позициям буржуазного реалиста Сундукианца. Бек-Назаров переосмыслил классическую пьесу Сундукианца и поэтому «Пэпо» на экране зазвучало как современная, глубоко близкая нам вещь. Это не возврат к старому, а решительный пересмотр своего творческого метода, переход на новые, качественно отличные рельсы. Мало того, «Пэпо» завершает собою целый круг тем и проблем: мы можем сказать, что такими картинами, как «Намус», «Зарэ», «Злой дух», «Гикор» и, наконец, «Пэпо», кинематография Армении неплохо отразила прошлое своего народа. Эту задачу надо считать в основном решенной. Но вместе с тем «Пэпо» по своему методу открывает новый цикл фильмов, но фильмов, которые по тематике будут сильно отличаться от «Намуса». Это — показ героического прошлого армянского пролетариата и его коммунистической партии, показ героического сегодня нашей замечательной эпохи и того, кто решает судьбу этого сегодня — нового человека, строящего социализм. В этом вопросе армянская кинематография и в первую голову лично Амо Бек-Назаров находятся в большом долгу перед страной.

Уже в этом году запускается в производство молодежный звуковой фильм «Алагез» — режиссеры Джамгарян и Дмитриев, фильм о наших комсомольских кадрах, борющихся за освоение высот науки. В начале 1936 года Бек-Назаров приступит к постановке картины «Зангезур» — героической эпопеи о последнем, едва ли не самом кровавом этапе гражданской войны в Армении, когда революционные рабочие и крестьяне Армении выбивали из гор Зангезура — последние остатки дашнакских белобандитов.

Режиссер Мартиросян снимает фильм к 15-летию советизации Армении, режиссер Айартян делает детский фильм на современном материале, режиссер Данелян приступает к съемке картины «Побег» — о большевистском подполье в Закавказье в 1918 году, для режиссера С. Геворкяна готовится сценарий о майском восстании в Армении.

Армянская кинематография входит в полосу нового, еще более бурного подъема. Времена «киноиллюзионов» прошли безвозвратно, о них уже забыли, они давно пошли на-слом, эти жалкие лачуги! Вместо них выросло 17 звуковых и 130 немых кинотеатров, строятся новые кинотеатры.

Построен кинотеатр «Октябрь» в Ленинакане и строится в Эривани самый большой кинотеатр Закавказья «Комсомолец», который будет одним из красивейших зданий этого города, охваченного строительной горячкой.

Засл. арт. Г. Нерсисян (Пэпо), арт. А. Гуллакян (Дадули) и арт. Д. Малян (Кокули). Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино

Пэпо[1]

А. АРШАРУНИ и С. ВЕЛЬТМАН

«Пэпо» завершает творческий путь Бек-Назарова, одного из наиболее интересных и культурных режиссеров национального кино. Эта картина — органическое звено в работе Бек-Назарова над созданием ряда фильмов, которые занимают особое место в продукции национальной кинематографии Советского союза.

Творческий путь Бек-Назарова — это путь от «Намуса» к «Пэпо», хотя режиссерская его работа началась раньше.

Быт прошлого Кавказа, изображенный в его первой картине — «Отцеубийца», был выявлен тогда на экране с предельно использованными приемами дореволюционной кинематографии, с повторением худших ее традиций, где все было заснято методами механической смены отдельных фотографий, изображавших претенциозную игру актеров на восточном материале. Но Востока в «Отцеубийце» не было. Это была подделка под Восток, принесенный в жертву примитивной экзотике и упрощенной театральной позе. Оголенный сюжет строился здесь на материале, в очень малой степени определявшем подлинный быт.

В этом смысле «Намус» был первым опытом Бек-Назарова и, пожалуй, одним из экспериментов в области национального кино.

«Намус» выдвинул вопрос об использовании на экране литературного классического наследства, элементов этнографии, моментов бытового порядка. Он поставил вопрос об актерской игре в национальном кино, о характерных пластических движениях, мимике и жесте.

«Намус» («Честь») была одной из тех картин, которая создала Бек-Назарову ре-

[1] Статья печатается в дискуссионном порядке.

Режиссер Амо Бек-Назаров

путацию режиссера, впервые освоившего национальный материал с его бытовыми особенностями. Шумный успех этого фильма определялся тем, что Бек-Назаров был одним из первых национальных режиссеров, который сумел переложить на язык экрана роман Ширванзадэ, сохранив все художественные достоинства этого произведения и омолодив бытовой материал романа.

«Намус» — мелодрама, в которой рассказывается история трех жизней, сделавшихся жертвой ложного понятия о правах женщины, о чести, где ярко показана психология действующих лиц, скованных вековыми традициями патриархальных отношений.

Именно с этого произведения, представляющего собой характерный образец одного из этапов национального творчества, Бек-Назаров начал свой режиссерский путь. В «Намусе» он еще не вполне отказался от тех приемов, с которыми он пришел в национальное кино, когда на него влияли театрально-опереточные традиции ханжонковских постановок и когда Восток прельщал его возможностью блеснуть внешне эффектной инсценировкой отдельных бытовых эпизодов.

От «Намуса» к «Пэпо» режиссер проложил, через целый ряд других картин, путь к систематическому изучению этнографии, религиозных и бытовых пережитков, и в «Пэпо», где национальный материал обогащен благодаря звукозаписи и целому ряду других моментов, совершенно ясно ощущается, весь опыт Бек-Назарова, проделанный им над такими картинами как «Намус», «Хаз-Пуш», «Зарэ», «Человек с орденом» и др.

Режиссера интересует материал определенной эпохи, выявляющий социальное лицо героев и дающий богатый антураж. Этот материал часто примитивен по своему художественному качеству и социальной значимости, но режиссер, внося в него свои поправки, отталкивается от него, как от конкретной бытовой обстановки, характеризующей жизнь восточных стран в прошлом и настоящем. И с этой точки зрения характерно, что А. Бек-Назаров как национальный режиссер создал фильмы, являющиеся узловыми этапами в его творчестве, как раз на материале классической литературы — «Намус», «Хаз-Пуш» и «Пэпо».

Он углубил трактовку этого литературного материала и дал режиссерские комментарии к нему, причем его отношение к классическому литературному наследству по-новому осветило и бытовые детали, и элементы этнографии, и религиозные пережитки, и многое другое.

Весь пройденный им путь помог режиссеру в «Пэпо» освободиться от дефектов «Намуса». Фильм в этом смысле значительно расширил и дополнил материал пьесы. И с этой точки зрения необходимо раньше всего остановиться на сценарии «Пэпо». Фильм «Пэпо» сделан по одноименной пьесе армянского классика Сундукяна. Сундукян в своей пьесе делит героев совершенно четко на две категории: на богачей — Зимзимов, Эфемия, жених Кекел — и на бедняков — Пэпо, Шушан, Какули, Гико и другие, причем он дает своему читателю и зрителю понять, что он не нашел ни одного положительного героя ни в среде буржуазии, ни в среде буржуазно-чиновничьей интеллигенции. Этот момент доведен у него до предельной выразительности, в пьесе мы не находим ни одной промежуточной фигуры, которая в какой-то степени реабилитировала бы представителей этого класса. С другой стороны, он дает целую галлерею положительных персонажей, которые составляют основное ядро «дна». Это — «кинто», представители бедноты. Сундукян и здесь не пытается провести промежуточных линий, могущих отнять у этих героев их привлекательные черты.

Бедняк Пэпо собирается выдать замуж свою сестру Кекел. Он обручил ее с одним торговцем и обещал дать тысячу рублей приданого. У него нет денег, но есть расписка, выданная купцом Арутюном Зимзимовым покойному отцу Пэпо, на данные взаймы деньги. Расписка затерялась и купец отказывается платить долг. Жених, не получающий приданого, грозит отказаться от невесты. Пэпо в отчаянии. Отказ жениха — это несмываемый позор для его сестры. Он требует деньги от Арутюна и, когда тот отказывается уплатить долг и дает в виде милости сто рублей, Пэпо швыряет эти деньги в лицо купцу, на вечеринке, которую тот устроил. Пэпо арестовывают. Когда Пэпо должен отправиться в тюрьму, друзья Пэпо находят расписку. Купец, чтобы избежать скандала, предлагает мириться, обещая освободить Пэпо, вернуть весь долг и дать еще дополнительную сумму. Пэпо отказывается от какой-либо сделки и идет в тюрьму, чтобы «показать всему миру, что такое Арутюн Зимзимов».

Такова незамысловатая фабула пьесы. Если бы режиссер попытался перенести ее на экран, слепо следуя по пятам за драматургом и отказавшись от целого ряда коррективов в смысле социальной акцентировки отдельных моментов пьесы, то «Пэпо» Сундукяна, сохраняющий до сего времени свою свежесть и сочность как драматургическое произведение, не звучал бы в кинематографическом оформлении так, как он звучит сейчас. Оставаясь в пределах общей концепции пьесы, сценарист сумел поднять качество текста, специфические особенности разговорной речи, всю художественную канву — все имеющееся в пьесе и обогатил фильм национальным фольклором, расширив весь плацдарм, на котором развивается действие.

Сценарист избрал совершенно правильный путь, идя не столько по линии переделки пьесы, сколько по линии ее разработки. Там, где Сундукян недостаточно раздвинул рамки в обрисовке быта, в анализе классовых взаимоотношений между героями и в характеристике среды, эти моменты художественно дополнены и комментированы сценарно-режиссерской разработкой. Но сценарий недостаточно углубил классовые противоречия между Зимзимовым и Пэпо. Его главный герой Пэпо уступает в этом отношении даже другим своим товарищам из «кинто», хотя здесь все же показано презрительное отношение всех «кинто» к гаденькой и жалкой фигуре купца и подчеркнуто нарастание классовых противоречий. Это дало возможность внести в картину целый ряд новых элементов для характеристики тогдашнего быта, ввести новые сцены, которые обогатили пьесу в смысле ее социального звучания.

С этой точки зрения сценарист талантливо ввел бытовые эпизоды — на базаре, в бане и церкви, а затем на вечеринке у Зимзимова, — которые дали возможность режиссеру удачно и мастерски использовать тонкую сатирическую усмешку, изобличающую Зимзимовых. Кроме того на этом расширенном фоне пьесы удалось продемонстрировать богатые мелодии армян и грузин, остроту национального фольклора и меткость народного говора. Юмор Сундукяна с его яркостью и красочностью не потускнел на этом новом фоне, а дополнился новыми оттенками. Сценарист и режиссер углубили социальную трактовку пьесы, приложив, главным образом, усилия к тому, чтобы раскрыть по преимуществу взаимоотношения между Зимзимовым и «кинто». Зимзимов, собственно говоря, в этих поправках не нуждался, так как сам Сундукян дал исчерпывающую характери-

Арт. Т. Махмурян в роли Кекел. Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино

стику сового героя как представителя хищных эксплоататоров, но Пэпо Сундукяна, несмотря на то, что он привлекателен, остается аморфным и выглядит порою наивно, как фигура, противопоставленная Зимзимову; он живет еще традициями косного бытового уклада, сентиментален и не забывает обычаев гостеприимства даже по отношению к ненавистному ему Зимзимову.

Сарказм, пронизывающий пьесу Сундукяна, прекрасно использован режиссером в обрисовке фигур и отдельных положений, но, к сожалению, в сценарии недостаточно развит целый ряд моментов антирелигиозного характера, заложенных в отдельных диалогах пьесы «Пэпо», особенно в репликах матери Пэпо — Шушан.

Сценарий несколько реконструировал пьесу, придал ей значительно большее звучание как документу, не только характеризующему взаимоотношения «кинто» и Зимзимовых, но и выявляющему всю обстановку этой борьбы на фоне колониальной политики царизма в Закавказье. Перед зрителем выросли портреты всякого рода царских ставленников, и т. д., а сам Зимзимов приобрел новые черты в картине, характеризующие его пресмыкательство перед царским чиновничеством и угодничество, вызванное орденами и наградами, полученными за труды «на пользу развития русской торговли».

Эти новые моменты, введенные в сценарий и картину, смонтированы таким образом, что они как-будто составляют естественное продолжение тех картин, которые даны в пьесе «Пэпо». Они органически вырастают из материала Сундукяна и свидетельствуют о фундаментальном изучении режиссером эпохи.

Пьеса Сундукяна сценична, она до сего времени заражает зрителя остротой характеристик, полнокровностью образов и той страстностью, с которой Сундукян изобразил картины современного ему быта. Она рисует почти ту же эпоху, что и «Честь» («Намус») Ширванзадэ, но это материал разного качества, выявленный на разных фонах и написанный с разным творческим размахом.

Сундукян подлинный классик армянского театра еще потому, что его «Пэпо» уже вырастил и воспитал армянского актера, который сумел перенести образы пьесы и на экран.

Совершенная игра целого коллектива актеров национального театра в кино — это новая полоса в практике национального кино и эта игра обусловлена в значительной степени богатством того материала, который имеется в картине. На целом ряде моментов, характеризующих Пэпо в этом отношении, мы останавливаемся ниже, для того чтобы проанализировать отдельные элементы этой по существу первой звуковой национальной картины.

Несмотря на чрезвычайно существенные поправки и коррективы, внесенные в пьесу «Пэпо» постановщиком фильма, концепция всей вещи в целом и художественная цельность произведения не нарушены. Больше того, в интерпретации Бек-Назарова произведение Сундукяна «Пэпо» приобрело новые положительные качества.

Государственный театр советской Армении, возобновляя постановку пьесы «Пэпо» на армянской сцене после Октябрьской революции, использовал другие произведения Сундукяна и внес целый ряд монтажных кусков, пытаясь этим поднять значимость пьесы, подкрепить и несколько углубить затрагиваемые в «Пэпо» вопросы. Не вдаваясь в оценку работы Гостеатра Армении над пьесой «Пэпо», укажем лишь, что этот опыт доработки произведений Сундукяна продолжен постановщиком фильма и сыграл положительную роль в повышении идейно-художественных качеств «Пэпо».

Режиссер подчеркивает, что «Пэпо» — это актерский фильм. Решающее в успехе фильма принадлежит работе с актерами, в актерской трактовке образов, следовательно, и подбору коллектива актеров.

Центральный положительный образ пьесы Сундукяна «Пэпо» наделен драматургом рядом малооправдываемых качеств. Это — образ одного из тех, «которые по своей нравственности, великодушию и благородству могли бы служить примером для многих и очень многих лиц, считающихся принадлежащими к высшему сословию» (Сундукян). Пэпо своеобразно понимает принципы чести, морали, обязанности и долга. Он пред'являет к себе необычайно строгие требования. Пэпо поступает как благородный неиспорченный человек: он кому-то что-то обещал, дал слово, и если сам (даже по независимым от него причинам) нарушает свои обещания, значит противоположная сторона свободна от взятых на себя обязательств. Так рассуждает Пэпо у Сундукяна. Жених отказался от Кекел, мотив отказа: «не могу больше ждать». Дарчо ставит условия, если сегодня не будут доставлены деньги, обещанные при обручении, он делает предложение другой де-

вушке. Жених у Сундукяна передает, что он даже любит сестру Кекел, готов даже сегодня, сейчас жениться на ней при одном условии: получения денег.

Для девушки, которую в присутствии людей, во время обручения, жених поцеловал, отказ жениха равносилен смерти. Вся семья опозорена, обывательская мораль не только осуждает эту девушку, ничем себя не скомпрометировавшую, но и готова бойкотировать ее и вычеркнуть из списка живых людей. Жених ставит под удар мирную, хотя и очень трудную, тяжелую жизнь семьи Пэпо; одним своим отказом от Кекел он разрушает счастье и благополучие трех человек. Задумался ли Дарчо над тем, что источником всех предстоящих моральных потрясений является он? Нет! Этого он не признает и признавать не хочет. Жених поступает, как подлинный торгаш: договорились, сошлись в цене, ты не выполнил своего обещания в срок, я считаю свободным себя от своих обязательств, ибо не по моей вине нарушены условия договора. Это неважно, что речь идет не о купле и продаже товара. Ведь все, что покупают и продают, определяется одной маркой, одним эквивалентом — деньгами.

Половинчатость образа Пэпо выявлена в его отношении к жениху, этому аморальному человеку, идущему по стопам своего патрона Зимзимова.

Пэпо, узнав о готовящемся ударе не только против своей сестры, но всей семьи, приходит в ярость: «Жениться на другой девице! А Пэпо умер, что ли? Посмотрим, как это ты женишься!» Но это только вспышка.

Его холодный разум берет верх, он переводит всю силу своего гнева на себя, ища в себе основного виновника, не выполнившего и не могущего выполнить данного обещания.

Пэпо: При чем тут жених. Должны мы дать то, что обещали, или нет. Ведь и он человек, на голове носит шапку, зачем он будет давать себя в обман. Говорил я тебе: «Мать, погоди, пусть выйдут деньги, после посватаем».

Одно дело Зимзимов в представлении Пэпо, другое дело жених. В этом половинчатость позиции Сундукяна, как бы оправдывающего (а Пэпо его целиком оправдывает) бесчеловечный поступок торгаша в отношении молодой девушки.

Бек-Назаров вводит в фильм образ жениха Дарчо как продолжателя линии

Арт. А. Гуллакян (Дадули), арт. Д. Малян (Какули) и арт. Т. Махмурян (Кекел). Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино

купца-эксплоататора. Естественно, что режиссер не мог оставаться на позиции Сундукяна в оценке действий жениха. Указанная выше половинчатость образа Пэпо в пьесе, в фильме исправлена; Пэпо в фильме не соглашается с наглым поступком Дарчо; Пэпо не оправдывает и не принимает требование торгаша, как законное пред'явление векселя. Нет. Пэпо в фильме протестует, возмущается и идет к Дарчо с требованием об'яснений. Это — очень важный штрих, внесенный Бек-Назаровым и актером Нерсисяном в образ Пэпо. Мы думаем, что эта поправка поднимает образ героя, выявляет его непосредственность, его бунтарство. Правда, изменить положение вещей ему, Пэпо, не удастся: он слишком слаб, слишком одинок (даже со своими товарищами); общественное мнение против него, социальный строй выступает против бунтаря.

Сундукян хотел (и, надо сказать, он справился с поставленной перед собой задачей) показать впервые на сцене жизнь тружеников, так называемых «кинто». Весь образ жизни их, высокие нравственные принципы, чувство долга и ответственности автор пьесы концентрировал на главном герое — Пэпо.

Пэпо, а вместе с ним и его друзья, такие же труженики, не лишенные остроумия, находчивости и юмора, составляли широкие слои городской бедноты Тифлиса в 70—80-е и последующие годы прошлого столетия. Но эта примитивная жизнь тружеников, казалось бы на первый взгляд беззаботная, даже беспечная жизнь, приходит в столкновение с другим классом; социальные конфликты разрушают видимый мирный образ жизни людей; не лишенный элементов мечтательности, даже лирики, Пэпо выходит из себя, возбуждается. Игра заслуженного актера Нерсисяна не лишена целого ряда удачных моментов в смысле раскрытия образа Пэпо, но все же, нам кажется, что этот основной персонаж пьесы обрисован актером недостаточно полнокровно. Образ Пэпо остается в фильме несколько худосочным и «отстает» в этом смысле от других героев картины.

Одним из двух основных героев пьесы в фильме «Пэпо» является купец Зимзимов. Характеризуя своего героя, Сундукян пишет: «Движение, походка и речь тяжеловесные. По виду — почтенное лицо». Вообще авторская характеристика, данная драматургом, довольно детально раскрывает образ купца-эксплоататора, аморального человека. Драматург хотел дать в лице Зимзимова нового купца, который в отличие от старых успел «приобщиться» к европейской культуре.

Таковы внешние признаки одного из основных персонажей пьесы «Пэпо».

Мы уже знаем, что автор пьесы отрицательно относится к своему герою — купцу Зимзимову. Он от всей души ненавидит его и его мир. Это мы знаем как по пьесе, так по многочисленным оставленным Сундукяном материалам и воспоминаниям близких драматургу людей. Он ясно писал, что в лице Пэпо и всех «кинто» — этих представителей демократических кругов Тифлиса 70-х годов, он хотел показать их моральное преимущество перед высшим сословием и купечеством в лице Зимзимова.

Лучшую характеристику Зимзимова дает сам Пэпо. Пэпо раскрывает путь Зимзимова; это — путь грабежа и почета, разорения и благополучия, слез и довольства Первое — для многих, последнее — для себя. «Хотел бы выйти в люди — шел бы грабить, воровать, обирать таких, как ты сам, бедняков. Что за беда, что из-за тебя люди обливались бы кровью и слезами. Зато у тебя росли бы деньги, построил бы себе ты золотой дом. Завел бы себе коляски, лошадей двадцать пять. Таких, как ты сам, поставил бы себе в прислужники. Вот тогда бы тебя называли человеком. Все бы кланялись, величали, чтили, ломали друг у друга голову для того, чтобы ты смотрел на них милостивым оком».

Таково отношение не только Пэпо и его среды, но и самого автора пьесы.

Образ купца полностью отобразили в фильме в этом плане режиссер и талантливый актер Аветисян, который правильно понял свою задачу, когда в лице Зимзимова дал собирательный тип алчного грабителя и эксплоататора.

Режиссер правильно расширяет социальную трактовку пьесы и показывает, что Зимзимов не один, что дело не в одном купце, не в одном грабителе и угнетателе, а в самой системе в целом. Власть, суд, полиция, купец, — все это таково, потому что таков политический строй. Борьба против одного купца или представителя власти не приведет ни к каким положительным результатам. Надо выступать против всей политической системы, порождающей Зимзимовых, надо бороться против всех, кто является хотя бы винтиком в этой системе. Но сможет ли Пэпо справиться с ними? Могут ли эти люди, представители

Засл. арт. Г. Нерсисян (Пэпо) и засл. арт. А. Аветисян (Зимзимов) в фильме режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино

городской мелкой буржуазии, с большим трудом зарабатывающие свой кусок хлеба, противостоять машине эксплоатации, грабежа и гнета? Могут ли эти: честнейший Пэпо, благородный Какули, добродушный Гико, беспомощная Кекл, примиренчески настроенная Шушан, — могут ли все эти труженики что-либо предпринять против всей организованной силы эксплоататоров?

Зритель видит, что Пэпо беспомощен. Зритель убеждается в том, что постановочный коллектив в художественно убедительной форме поставил перед ним этот вопрос и оставил ему, зрителю, право делать выводы.

Роль Зимзимова играет заслуженный артист республики Авет Аветисян. До фильма «Пэпо» артист Аветисян играл в пьесе Сундукяна «Хатабала» купца Замбахова. В этой роли актер создал замечательный образ купца, своими необычайно выразительными, четкими, сухими и скупыми жестами. Знакомство с творчеством Сундукяна, удачная игра близкой к роли Зимзимова, роли купца Замбахова, бесспорно помогли Аветисяну справиться со сложной и ответственной задачей в картине «Пэпо».

Роль Дарчо — жениха Кекел — написана специально для заслуженного артиста Хачаняна, одного из лучших комедийных актеров, выступавших до этого в ряде фильмов Арменкино. Как известно, эта роль в пьесе Сундукяна отсутствует. В этой роли Дарчо постановщик продолжает линию Зимзимова как по линии идеологической, так и тематической. Дарчо — это молодой Зимзимов, идущий на смену старшему поколению: нажива, деньги — вот все, чем определяются все людские отношения — любовь, семья, мораль, честь...

Роль Какули — близкого друга и товарища Пэпо — играет артист Малян.

Четыре женские роли: мать Пэпо — Шушан, жена Зимзимова — Эфемия, сестра Пэпо — Кекел и сваха — Нател распределены между выдающимися актрисами. Игра молодой актрисы Махмурян не уступает игре талантливых и опытных мастеров армянских сцен: в роли Шушан — народная артистка Асмик и в роли Нател — заслуженная артистка республики Манучарян.

Ряд второстепенных персонажей фильма только дополняет, расширяет фильм и дает ему законченный, зрелый характер кинопроизведения Советского союза.

Пьеса Сундукяна подверглась, как мы уже указали, довольно значительным изменениям. Эти изменения были вызваны не только принципами построения кинематографического произведения — динамикой разви-

тия действия, ритмом самой художественной вещи, широкими возможностями кино в показе событий, образов, деятельности героев, но и общей трактовкой пьесы Сундукяна Бек-Назаровым. С этой точки зрения заслуживают особого внимания некоторые эпизоды, могущие конкурировать с рядом высокодраматических сцен самой пьесы. В плане драматургического развития фильма, всей конструкции картины в соответствии с идейно-художественной стороной самой пьесы, некоторые сцены, внесенные режиссером, о которых мы уже упоминали выше, оставляют глубокий след у зрителя, волнуют его. К их числу относятся следующие эпизоды и сцены фильма: в церкви, в бане, на базаре, сцены обручения, суда и шествия к тюрьме.

Эпизод в церкви не вносит больших изменений в сюжет пьесы, но он подготовляет нарастающий социальный и драматургический конфликт. Этот эпизод как в плане композиции фильма, так и по линии показа зрелого режиссерского, операторского и музыкального мастерства является одним из самых сильных в «Пэпо».

Режиссер в своих заметках о работе над фильмом по этому поводу правильно замечает:

«С оператором Фельдманом у меня было полное единство взглядов. Формальные задачи операторского мастерства были полностью подчинены идейным задачам фильма. Подчеркивая пышность, торжественность, сугубую «земность» богослужения, «благолепие» сладчайшего пения, мы разоблачаем мистику церкви кадрами зарождающейся здесь же в церкви гнусной сплетни, стремительно распространяющейся и характеризующей злорадно злопыхательское «общественное мнение». Не карикатура на церковь, а принципиальное ее отмирание, рабское ханжество и лицемерие в «благочестии» «верующих» — такова была наша задача в этих кадрах».

С этой характеристикой режиссера мы согласны.

Что же происходит в церкви?

С участием хора в одной из армянских церквей в воскресный день служат обедню. В музыкально-вокальном отношении как хор, так и обстановка церкви в целом (распятие, полумрак сводов храма, мерцающие свечи перед иконами), казалось бы, должны были мистически настраивать зрителя и слушателя. Однако весь этот фон и вся обстановка мистики и благочестия с первых же кадров фильма переключают зрителя на иные настроения. Церковь — это то «общественное» место, где обыватель создает «общественное мнение», т. е. молниеносно сфабрикованные сплетни передают друг другу, откуда они идут на улицу в кварталы, в дома... В церкви впервые Кекел узнает, что ее жених отказался от нее и что сделал предложение другой девице. Кекел больше не может стоять в этой церкви, на этом месте. Удар слишком силен и беспощаден. Она теряет равновесие; ноги подкашиваются, голова опускается, она не в силах подняться и уйти. А уходить надо, как можно скорее. Куда? Конечно домой, куда же может показаться такая опозоренная, осмеянная, подвергшаяся издевательству девица. Она слышит, как вокруг шепчутся женщины: это о ней говорят, злорадствуют, хихикают... Она видит их звериные лица; нет, она ничего не видит, не слышит, все перепуталось в голове. Звонкий голос попа, призывающего христиан к любви, дружбе, братству, звучит как очередное надругательство и цинизм. Даже птички за дверью церкви, где очутилась Кекел, чирикают не по-обычному. Кекел спешит домой, чтобы скрыться от этих злых, человекообразных хищников. Но сплетни уже опередили ее: провожают насмешками, грубыми эпитетами, оскорблениями...

В церкви же все идет своим нормальным ходом... Из алтаря поп звучным голосом призывает приветствовать друг друга «поцелуем святости и братства». Здесь по обычаю подходят друг к другу и вместе с приветствием, а большей частью и взамен приветствия христианского братства и любви передают новости дня, сплетни. Все лицемерие и ханжество верующих, идущих в церковь, весь обман, так удачно внешне замаскированный звучными голосами, пением и полумраком церковных сводов, вся ложь и цинизм обрядов — все это обнажается перед зрителем и слушателем этого эпизода фильма «Пэпо».

Бек-Назаров в своей режиссерской экспликации, говоря о музыке в звуковом фильме «Пэпо», обращает внимание на то, что он предполагает широко использовать музыкальное наследие крупнейшего литературного дарования XVIII века Саят-Нова.

«Не меньшее внимание при постановке фильма будет обращено на музыкально-звуковую часть, — пишет автор фильма. — Для характеристики полицмейстера и вообще русского самодержавия в качестве лейтмотива взят марш Ширванского полка — бра-

Арт. Т. Махмурян в роли Кекел. Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино

вая солдатская песня тогдашнего времени. Для армянской буржуазии: Зимзимова, Дарчо, Евфемии — европеизированная восточная музыка (ярким образцом которой является так называемая «бальная лезгинка»), с одной стороны, и азиатское восприятие и трактовка европейской музыкальной культуры, с другой. Наконец в основу характеристики Пэпо и его друзей взято творчество Саят-Новы, замечательного ашуга (народного певца), непревзойденного поэта и певца народных масс Армении и Закавказья вообще».

Молодой и способный композитор Хачатурян удачно справился со своей задачей.

Основные музыкальные мотивы, характеризующие главных героев и подчеркивающие свойственные им особенности и черты, взяты из творчества Саят-Нова.

Невольно вспоминаются слова армянского классика Ованеса Туманяна, высказанные им в первую годовщину со дня смерти Габриэля Сундукяна в армянской газете «Оризон» (1913 год, № 57, от 14 марта).

«Старый Тифлис, — пишет Ованес Туманян, — оставил армянской литературе два великих имени: Саят-Нова и Габриэль Сундукян». Туманян подчеркивает справедливо, что их творчество проникнуто тифлисским духом, по языку они писали на тифлисском диалекте армянского языка, по характеру их творчество целиком отображало основные черты старого Тифлиса...

Поэт Туманян прав. Творчество двух крупных литературных фигур XVIII и XIX веков армянской литературы тесно связано с Тифлисом, с его бытом, жизнью, диалектом. Творчество Саят-Новы и Габриэля Сундукяна перекликаются между собою.

Кто такой Саят-Нова.

Дадим слово В. Я. Брюсову, основательно изучившему историю армянской литературы и написавшему обстоятельное исследование об армянской поэзии.

«Певцом, вознесшим поэзию ашугов на недосягаемую для него высоту, был Саят-Нова, мощью своего гения он превратил ремесло народного певца в высокое призвание поэта. Можно сказать, что все, что сделали предшественники Саят-Новы, ничтожно пред его подвигом и как бы померкло в лучах его славы. Саят-Нова первый показал и доказал своим примером, какая сила таится в голосе народного певца, что этот певец не только увеселитель на пиру,

но и учитель, пророк, как бы ни казались легкомысленны темы его песен»[1].

Наряду с сочными, красочными и в музыкальном отношении колоритными образцами творчества Саят-Новы постановочная группа «Пэпо» широко использовала народные мотивы армянской, грузинской и тюркской музыки. В этом отношении звуковой фильм «Пэпо» является значительным фактором культурного сближения между народами СССР, фактором интернационального воспитания.

Надо отметить также, что по линии звукозаписи фильм имеет ряд серьезных достижений. Работа звукорежиссера Д. Блока показала, что в области звукозаписи мы можем показать блестящие образцы (эпизод в церкви).

Материал и фактура рассматриваемого нами кинопроизведения располагают и в какой-то мере «поощряют» к медлительному темпу и ритму. Но значит ли это, что художник — советский режиссер должен итти на поводу материала. Конечно, нет. Наоборот, художественная выразительность, внутрикадровый ритм и мастерство монтажа, умение организовать материал и в кинематографически выразительной форме подавать его — это определяет зрелость и мастерство советского кинорежиссера, идущего к овладению методом социалистического реализма. Обмен опытом между советскими режиссерами и всем творческим коллективом, критическое преодоление промахов и ошибок своих и других творческих коллективов — одно из важнейших орудий в борьбе за социалистический реализм.

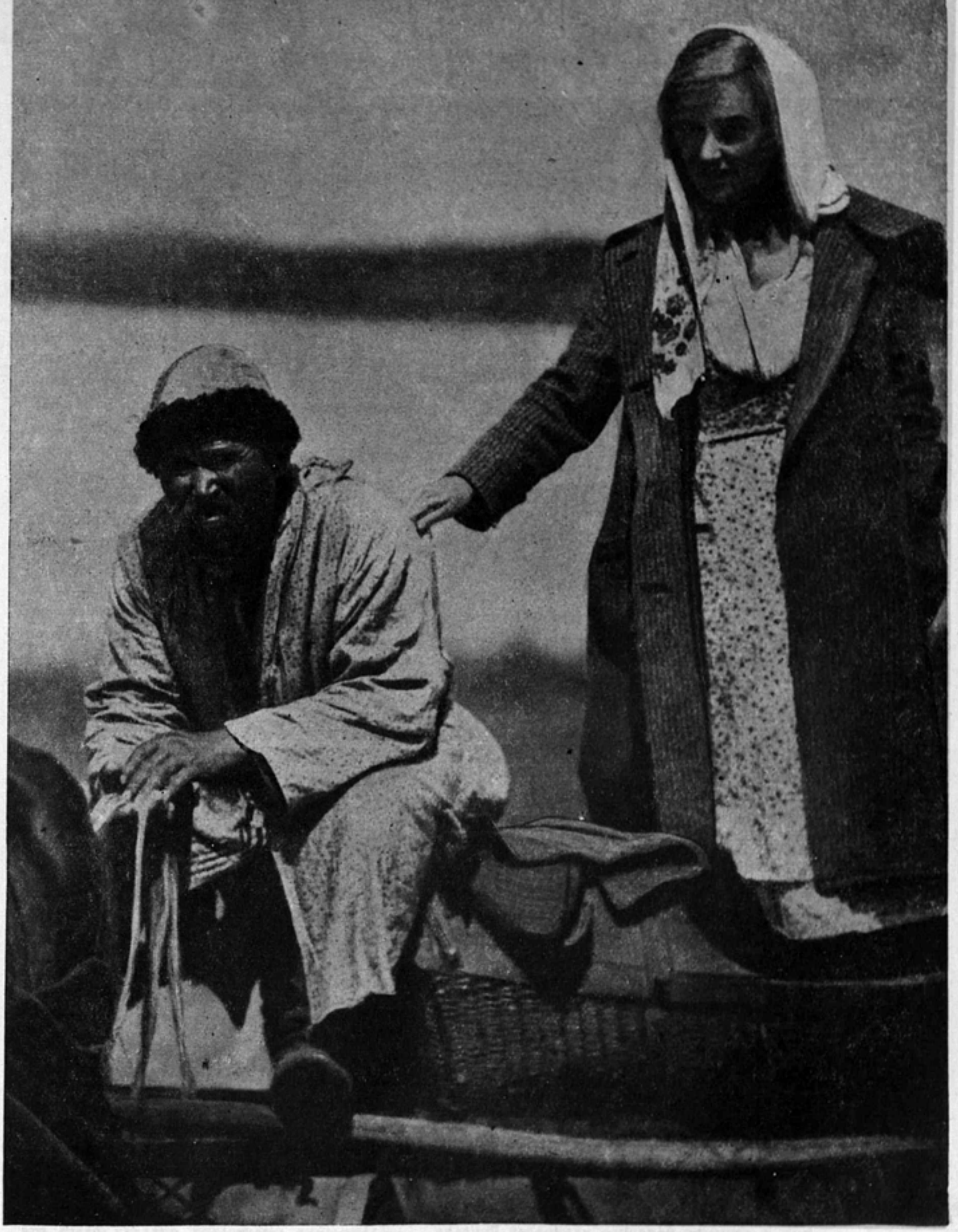
Режиссер Бек-Назаров широко использовал в своей последней работе «Пэпо» приемы картины «Чапаев» в области ритма. В ряде эпизодов фильма, удачно композиционно и монтажно организованных, ускоряющих темпы развития кинопроизведения, создающих и обеспечивающих фильму динамичность сюжетной канвы, режиссер достигает больших успехов.

«Пэпо» — один из самых ярких показателей роста национальной культуры народов Советского союза. Эта картина свидетельствует об огромных возможностях многочисленных национальностей Советского союза, возрожденных к новой жизни советской властью.

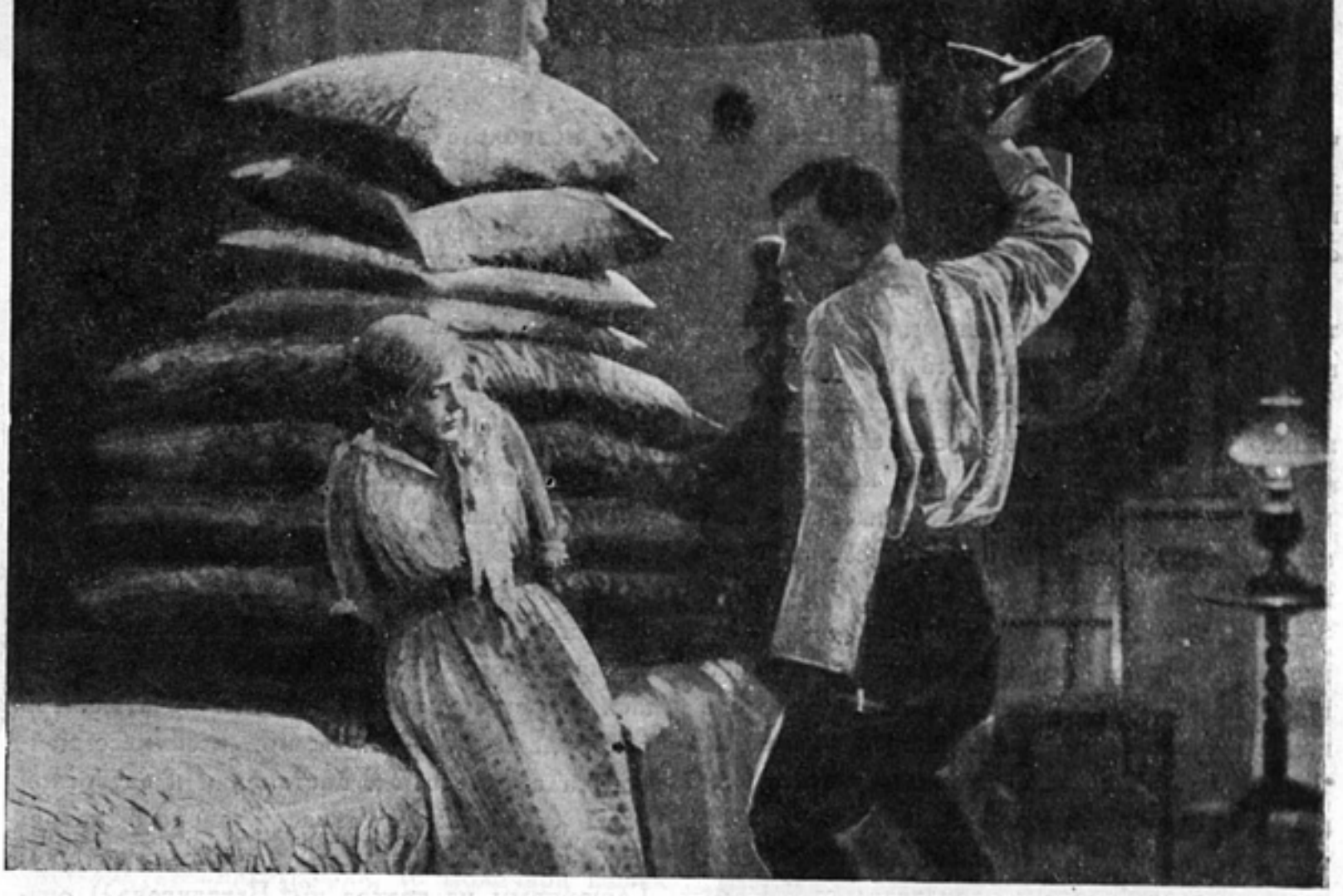
Демонстрация «Пэпо» на экране в значительной степени является итогом того пути, который пройден до сего времени всей национальной кинематографией. Такой кинематографии не было до Октября и такой картины, как «Пэпо», не могло быть до пролетарской революции, ибо работа, проделанная режиссером и всем коллективом творческих работников, раскрывает перед нами материал, освещающий богатейшее культурное наследие многочисленных народов Союза, критически преодолевающий и осваивающий это наследие, обогащающий его интернациональной культурой пролетарской диктатуры.

[1] „Поэзия Армении", 1916, стр. 59—60.

Засл. арт. Г. Нерсисян в роли Пэпо и арт. Д. Малян в роли его друга Какули. Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино



Приезд Линки на хутор (арт. М. Ладынина). Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм



Вечер после свадьбы. Арт. М. Ладынина в роли Линки и арт. А. Абрикосов в роли Иннокентия. Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм

Письмо о „Вражьих тропах“

Мих. ЛУЧАНСКИЙ

Мой дорогой далекий друг!

В своем последнем письме Вы горько жалуетесь на то, что в далеком уголке Восточной Сибири, куда закинула Вас судьба и... Наркомпрос, до сих пор еще не установлен звуковой киноаппарат и что поэтому Вы отрезаны от многих последних достижений советской культуры, что поздними вечерами дает себя знать отсутствие хорошего театра, книжных новинок, порою даже возможности узнать об этих новинках. Два с половиной года назад Вы уехали из Москвы, увозя в чемодане недавно вышедшую отдельною книжкой «Ненависть» Шухова. («Сейчас читаю только отдельные главы отдельных романов и повестей в попадающихся мне отдельных книжках отдельных журналов», — как иронически пишете Вы в последних строках полученного мною письма), и даже «Чапаева», получившего подлинно всенародную популярность, «Чапаева», Вам удалось посмотреть лишь в марте этого года при командировочной поездке в окружной центр.

Позвольте в качестве скромного дружеского подарка выслать Вам несколько вышедших за последнее время книг — бандероль, как увидите, получилась необ'емистая, потому что в своеобразной эстафете советских искусств на первое место вышла за последний год, несомненно, не литература с ее сестрой-драматургией, а наша кинематография. Я не говорю уже о «Чапаеве», — «Крестьяне», «Летчики», «Юность Максима» и другие лучшие фильмы последнего периода — наглядное тому доказательство.

И конкретным поводом этого письма, дорогой друг, будет служить один из только-что выпущенных на экран фильмов—«Вражьи тропы» режиссеров Ольги Преображенской и Ивана Правова, сделанный именно по тому роману Шухова «Ненависть», который Вы так счастливо успели прочесть. Мне хочется, как это было в наших дружеских беседах на Красной Пресне, обсудить вместе с Вами «через тысячи нас разделяющих верст» этот фильм и для на-

чала, «затравки ради», высказать Вам, мой далекий собеседник, несколько общих и конкретных соображений об этом фильме и связанных с ним вопросах.

К инсценировкам литературных и драматургических произведений для кино, Вы, помнится, всегда относились отрицательно.

Вы всегда подвергали «реакции на сомнение» самую закономерность этого жанра и бо́льший знаток театра, чем кино, любили приводить мне сокрушительные, как Вам казалось, аргументы преимущественно из театральной практики.

— Прекрасно, — говорили Вы. — Я вовсе не отрицаю, что заинтересованность нашего массового, лучшего в мире зрителя нашего театра и кино в инсценировках не только не снижается, но явно растет. Однако, если оставить пока вопрос о зрителе, не является ли такая заинтересованность... своеобразным доказательством от противного, признаком известной деградации театра и нашей кинематографии, не видны ли здесь угрожающие симптомы их общей — театра и кино — немощи?

И, вспоминая виденный нами совместно спектакль «Мертвых душ» в Московском художественном театре, Вы с явным удовольствием и сочувствуем цитировали мне статью одного из видных московских критиков, в которой он категорически утверждает, что театру необходимо отказаться от инсценировок вообще. «Драматургическое качество переделок... не может стоять на эстетическом уровне, достойном подлинно художественного театрального организма».

Принимая эту схоластическую предпосылку, как неоспоримую данность, Вы полностью — механически! — переносили этот (в скобках замечу — неверный и для театра) вывод и в область кино; вредоносность инсценировок для Вас не требовала никаких дальнейших доказательств.

Сейчас я перебираю в своей памяти большинство виденных за последние годы фильмов и прихожу к выводу, что, может быть, Вы частично и правы — но только частично. Да, «Гроза» при всех богатейших выразительных возможностях, предоставляемых чудесным искусством кинематографа, все же оставалась внутренне статичной и, на мой взгляд, почти ничего не добавила, ничем не углубила, не увеличила ту сумму чувств, ощущений, идей, которые уносил театральный зритель после пятого акта лучшей драмы Островского, даже зритель лишь наполовину удавшегося спектакля «Грозы» в том же Художественном театре. (В скобках позвольте сообщить Вам, что А. Н. Островский начинает пользоваться в кино неменьшим успехом, чем на театральной сцене: А. Н. Протазанов, как недавно сообщила газета, начал работать над новым звуковым фильмом «Бесприданница» по одноименной пьесе классического драматурга.) Вспомним далее хотя бы роммовскую «Пышку» по известному одноименному рассказу Мопассана. В качестве немого фильма «Пышка», вероятно, успела уже доехать даже до Вашего отдаленного районного города и, надо думать, Вы смотрели ее одним из первых. «Пышка» была в свое время высоко оценена нашим зрителем, нашей общественностью и нашей печатью. Но разве даже этот фильм при всей несомненной талантливости и постановки и актерской игры (как забыть образ руанского патриота, сделанный Вашим любимым актером Горюновым из театра им. Вахтангова?) оказался полностью адекватным бессмертному мопассановскому рассказу, разве не был он, в сущности, только очень удачной кинематографической и л л ю с т р а ц и е й, в лучшем случае — параллельным кинематографическим сорассказом на тему Мопассана, сорассказом после которого... хотелось лишний раз прочесть несколько коротких, но таких волнующих страниц непревзойденного французского новеллиста...

Таким образом в своем отрицании закономерности инсценировок для театра и кино эмпирически Вы кажетесь на первый взгляд вполне правым. Но только эмпирически и только на первый взгляд. Все то, что Вы приводили, дорогой мой друг, в качестве неоспоримых аргументов — правда, но это еще не вся правда.

Прежде всего, Ваше отрицание закономерности инсценировок — не вся правда и с т о р и ч е с к и. Возражая столь категорически против жанра инсценировок в нашем театральном и кинематографическом искусстве, Вы единым махом скидываете, уважаемый оппонент, в с ю м н о г о л е т н ю ю к у л ь т у р у э т о г о ж а н р а на театре и особенно — в кино. Ибо не будет преувеличением сказать, что основная художественная линия русской довоенной, а затем советской кинематографии в значительной степени складывалась в работе над интерпретацией для экрана литературного и драматургического материала. Конечно, это было в свою очередь обусловлено историческими причинами, из них первая — слабость сценаристской культуры и литературно-сценаристских кадров и в старой купеческой кинематогра-

фии и на первых порах становления советского кино.

Оба мы, дорогой друг, как и значительная часть самых благодарных в мире зрителей, ежевечерне переполняющих залы советских кинотеатров, эстетически сформировались только после Октября. Но мальчишеская, юношеская память еще доносит к нам воспоминания о мейерхольдовском фильме «Портрет Дориана Грея», поставленном одним из величайших мастеров русской сцены по известному роману Оскара Уайльда. Империалистическая война не принесла — и не могла принести — ничего сколько-нибудь значительного ни в области интерпретации для кино литературных произведений, ни в смысле самостоятельной оригинальной кинопродукции. Когда начала подавать первые признаки жизни наша советская кинематография, то молочной кашей для ее первого детского этапа тоже в значительной степени послужила инсценировка — преимущественно классическая. И если мы еще помним с Вами, скажем, «Шинель», на которой прорезывались зубы у тогдашних фэксов, то из нашей памяти совершенно ушли такие построенные на «экранизации» классических произведений русской литературы фильмы, как «Княжна Мэри», «Ася» и им подобные. Из этой серии «литературных фильмов» удержался в памяти только, пожалуй, «Коллежский регистратор» (по пушкинскому «Станционному смотрителю») — и то преимущественно благодаря мастерской игре народного артиста республики И. М. Москвина.

... К тому дню, когда я пишу Вам это письмо, мы в Москве еще не видели самоновейшей работы над интерпретацией классики в кино — я имею в виду «Женитьбу» по Гоголю, которую делает в своей ленинградской мастерской С. Юткевич. Но сейчас, в начале июня, мастер уже показал представителям ленинградской художественной общественности «предварительную заготовку» этого рождающегося фильма, что позволило проф. Б. Эйхенбауму в корреспонденции «Известиям» снова выдвинуть старый вопрос о «борьбе кино с театром» и даже утвердить, что «граница (между театром и кино. — *М. Л.*) действительно стала менее резкой, но опасность грозит не кино, а театру «и констатировать, что показанный С. Юткевичем фильм был победой над театром».

Нет никакой надобности будоражить в наши дни эту действительно старую дискуссию, спор, заставший нас с Вами, дорогой друг, еще зелеными гимназистами, диспут, идущий от известных леонид-андреевских «Писем о театре». Нам он как-то не к лицу этот спор — сейчас уже странно доказывать, что, даже работая над одной темой, театр и кино решают ее каждый для себя, каждый по-своему — средствами с в о е г о мышления, с в о е й выразительности, в с в о и х ритмах (чрезвычайно важный вопрос, недавно так своевременно поднятый в «Правде» т. Б. Шумяцким!),

---

Арт. М. Ладынина в роли Линки. Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм

своими приемами. И самый вопрос о «конкуренции» театра и кино, столь модный в андреевские времена и явно без всякой надобности воскрешаемый сейчас Б. Эйхенбаумом, для нашей действительности... просто не существует, как не существует сейчас никакой творческой «конкуренции», скажем, между советской живописью и советской фотографией (фотопортрет и фоторепортаж), в которой еще несколько лет назад столь яростно пытались убеждать нас не в меру ретивые апологеты последней.

Но все эти исторические доводы Вас, по-видимому, мало убеждают. Я уже вижу как Вы хотите бросить мне любимую фразу одного из героев известнейшей старой пьесы Горького:

— В карете прошлого далеко не уедешь!

Ваша чашка весов могла бы, пожалуй, перевесить, дорогой мой «враг», если бы не тот же последний год, год блестящих успехов советской кинематографии.

«Чапаев»!

Вот решающий аргумент, говорящий об огромных творческих возможностях совместной работы кинематографии и литературы, содружества на определенных творческих принципах, о которых несколько ниже.

Здесь позвольте мне на минуту отвлечься и рассказать Вам о замечательной фразе, которую бросил мой спутник, краснощекий четырехлетний пузырь, поднимаясь вместе с матерью на медленно движущейся ступеньке «лестницы-чудесницы» — эскалатора станции «Площадь Дзержинского» нашего великолепного, недавно пущенного в ход первого советского метрополитена:

— Мамочка, мамуся, а что лучше: «Чапаев» или ездить на метро? — захлебываясь от потока новых впечатлений, спрашивала маленькая «единица» из первого миллиона метрополитеновских пассажиров, тщательно прижимая к своей груди зеленый деревянный автомобиль. И, право, в этой наивной формулировке он не так уж нелогичен, сознательный четырехлетний гражданин Страны советов. Ибо — при всей разности рядов сознательной творческой деятельности социалистического коллектива страны, к которым (рядам) относится и орденоносный фильм, и лучший в мире метрополитен, в них есть, думается, нечто общее, их об'единяющее и роднящее. Это общее — в огромном творческом накале, с которым выполнены оба эти произведения искусства (а московский метро — Вы убедитесь в этом в первый же день Вашего возвращения в Москву — бесспорно, является произведением большого искусства), в наибольшем соответствии всех средств выразительности тем задачам, которые поставили себе организаторы, создатели и участники и первой советской подземки, и первого, основанного на литературном материале, исторического фильма подлинно большого большевистского стиля.

Однако на Вашем лице, дорогой мой друг, появляется гримаса недовольства. Вы справедливо говорите мне, что мои предварительные соображения о необходимости и закономерности инсценировок в кино слишком затянулись. Вас интересует, к каким политическим и художественным результатам привела последняя инсценировка шуховского романа. Вам хочется узнать конкретное мнение о конкретных вещах.

Вы припоминаете мне наш давний спор о путях создания художественного образа и хотите узнать, какова же образная система «Вражьих троп» и как перекликается она с художественными образами, данными автором «Ненависти» в его страстном романе о классовой ярости. Роман Шухова, справедливо указывали Вы, был, к сожалению, в свое время недооценен нашей критикой и еще недостаточно широко (несмотря на ряд переизданий) известен советскому читателю. Может быть, новый фильм, спрашиваете Вы, ярким языком «самого массового из искусств», своими средствами донесет миллионам зрителей всю сумму идейных и эмоциональных мотивов, заложенных в этой хорошей убедительной книге...

К ответу на Ваш вопрос я сейчас и перехожу, но предварительно, может быть, воображаемый дорогой оппонент, мы утвердим как основу нашего конкретного разговора одну общую предпосылку.

Вероятно мы договоримся с Вами на том, что к фильмам-инсценировкам, как и к аналогичным театральным спектаклям, необходимо подходить дифференцированно. Если бесполезность и внутренняя бесцельность одних (некоторые примеры были названы выше) совершенно ясны, то другие в той или иной степени полезны, наконец третьи — бесспорно ценны. При каких же условиях появляются эти третьи? И здесь, думается, ответ вполне ясен. Если дублирование кинематографией художественного произведения в виде серии немых («Пышка») или звуковых (та же «Гроза») картин не соответствует органической природе нашего искусства, то со-

Арт. М. Ладынина в роли Линки и арт. А. Абрикосов в роли Иннокентия. Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм

вершенно очевидно, что литературный материал, который киноавторы (сценарист, режиссер) кладут в основу создаваемого фильма, должен не механически переноситься ими со страниц книги в пленочные кадры (пресловутое «кадрирование» литературного произведения), а должен быть соответствующим образом творчески переработан в лаборатории всей культуры и технологии кинематографии, тематически, фабульно, ритмически переоценен и переосмыслен.

Плодом именно такой творческой, идейно направленной, реалистически устремленной переработки фурмановской повести и явился блестящий, непревзойденный пока успех «Чапаева» братьев Васильевых.

Но нельзя забывать о том, что, удовлетворяя требования зрителя, наша кинематография в своих фильмах-инсценировках всегда решает еще какую-то сумму стоящих перед ней в данное время собственных идейных, художественно-творческих, наконец, — не будем пугаться жупела «формализма!» — изобразительно-технических задач. Обычно каждый художник выбирает для инсценировки тот литературный материал, который как-то по-особому волнует его и своими проблемными и своими художественными задачами. Несмотря на блестящие успехи кинематографии за последний год, о которых я упоминал выше, надо все же признать, что по полноте и кругу охватываемых тем литература пока выше, чем кинематография. Вот почему, думается, так естественна тяга наших кинематографистов к литературе — они хотят извлечь из нее тот драгоценный эстетический материал, который может обогатить сравнительно молодое искусство кинематографии.

Именно этим богатством идейного, образного, сюжетно-тематического, наконец, локального (как Вы припоминаете, все действие романа Шухова развертывается у границ Казакстанской степи, на далеком заброшенном хуторе Арлагуе) и привлекла «Ненависть» творческое внимание постановщиков нового фильма — О. Преображенской и И. Правова.

Они отчетливо сознавали всю политическую и художественную сложность взятой на себя задачи. — «Для нас постановка «Ненависти» должна была быть новым этапом в нашей творческой биографии», —

декларировали О. Преображенская и И. Правов в нашей кинопечати.

Идейное и художественно-образное богатство «Ненависти» настолько велико, что постановщики вместе с автором поступили совершенно правильно, отказавшись от мысли инсценировать роман полностью и дав кинематографическую жизнь только части его персонажей, его эпизодов, его коллизий.

Сложность задачи увеличилась тем, что, примерно, параллельно с «Вражьими тропами», Ф. Эрмлер снимал — по оригинальному сценарию — в Ленинграде «Крестьян», появившихся на экране на несколько декад раньше «Троп». Естественно, что после фильма такого класса, как «Крестьяне», создание нового фильма о колхозах, о борьбе за коллективизацию, о классовой борьбе в деревне вообще, реалистический показ деревенского кулачья стал намного сложнее и ответственнее.

К тому же, как Вы хорошо помните, дорогой друг, в «Ненависти» Шухова классовая борьба в деревне — борьба колхоза степной бедноты с кулацким лжеколхозом— убедительно показана автором в двух разрезах — и социально-классовом (беднота против кулачья) и, что отличает «Ненависть», скажем, от «Поднятой целины», еще в плане национальном (русская и казакская беднота, изживая национальные предрассудки, борется совместно против русского кулачья и туземных баев и аксагалов — казакских богатеев).

Эту вторую тему — полного стирания национальной отчужденности между бедняками двух народов в процессе их общей борьбы с кулаком — Шухов раскрывает с большой убедительностью. Вы не рассердитесь на меня, если я позволю себе привести в этом письме одну цитату из романа, которая иллюстрирует это важное положение. Вот как сжато и выразительно рисует Шухов одно из первых об'единенных собраний русской и казакской бедноты:

— ... Товарищи казаки, — поднял руку Роман, — вместе мы сила. Вместе мы не отдадим колхоза. Вместе мы — нас много. Мы выйдем в поле. Мы выйдем, в общем и целом. И нас не посмеют задеть они...

Тогда поднял руку комсомолец Бектурган. Он огляделся и сказал:

— Один Ленин и все мы вместе.

Он посмотрел на портрет вождя, прикрученный к решетчатой стенке юрты, и опустился на землю.

Два секретаря — Линка и казак Койча, в две руки писали взволнованные протоколы — один на русском, другой на казакском языках. Аблай стоял рядом с Романом и не знал, что ему говорить. Он глядел на загудевший очаг и в открытых глазах его отсвечивало стоязыкое пламя. Люди смотрели на Аблая и Аблай смотрел на людей.

Этот яркий колорит поднимающегося к осмысленной колхозной жизни степного коллектива у Казакской степи, к сожалению, слабо показан в новом фильме. Поэтому так эпизодичны, случайны в нем фигуры Аблая и других казаков — они смело могли бы быть заменены русскими бедняками.

Как сказано, постановщики взяли из шуховской книги далеко не всех персонажей, поставили их только в часть коллизий, которыми насыщен роман, обыграли только некоторые эпизоды. Однако в реализации этого постановочного принципа, бесспорно правильного по существу, допущены большие ошибки, которые сразу же отразились на качестве фильма.

Сценарий «Вражьих троп» построен преимущественно на нескольких фабульно-выигрышных положениях романа, он лишен почти всех психологических и внешне об'ективных мотивировок книги Шухова. Взамен этих мотивировок режиссеры предлагают зрителю не собственно кинематографические мотивы, диктуемые спецификой их искусства или логикой развития кинематографического действия, а пытаются заменить эту отсутствующую психологическую мотивацию приемами чисто внешней характеристики, иногда переходящими в откровенное трюкачество. Так появляется в «Вражьих тропах» новый эпизод, когда молодой колхозник Аблай на общем собрании хутора надевает ведро на голову кулацкого зятя Аристарха Бутяшкина. Так, если говорить о кинопочерке этого строго реалистического по замыслу фильма, возникают сомнительные «наплывы» вроде сцен колхозного веселья при ночном об'яснении Романа и Линки.

С другой стороны, в фильме, к сожалению, опущены некоторые очень существенные фигуры, особенно из среды бедняков-колхозников. Вы, вероятно, хорошо помните, милый друг, так любовно выписанный Шуховым образ колхозника Мирона Викулыча; увы! Вы не встретите его во «Вражьих тропах»; в них лагерь (ибо роман до краев наполнен порохом подлинной классовой войны) бедняков-колхозников «Интернационала» показан чрезмерно обще и недиферен-

цированно. За исключением того же Аблая и частично братьев Клюшкиных, различные представители бедноты не получили в фильме своей индивидуализированной жизни. С другой стороны, в фильме совершенно не развернута такая важная подтема романа, как расслоение, а затем отслоение обманутой бедноты в кулацком лжеколхозе «Сотрудник революции».

Роль главного героя романа — Фешки Суровой в фильме очень обескровлена. Пройдя тяжелый путь батрачки у виднейших хуторских кулаков, получив в совхозе политическую и техническую квалификацию, Фешка в романе Шухова возвращается на свой хутор с огромной, устоявшейся ненавистью к кулачью «с яростным желанием открытой и непримиримой борьбы».

Эту Фешку, которую Вы так хорошо запомнили из романа как «трактористку, коммуниста, организатора», Вы совершенно не узнаете в фильме, где она не показана по существу ни в одном из этих своих боевых качеств. Трудно в самом деле считать показом партийности Фешки те кадры, в которых она разговаривает с растерявшейся Линкой, демонстрируя комсомольский флажок на своей жакетке...

Сравнительно с романом в фильме появился и ряд ординарных мелких несуразностей. Так вы, читатель и почитатель шуховского романа, будете, вероятно, долго недоумевать, почему «районный поэт», введенный в фильм вместо агронома Напоркина, приезжает на кулацкую свадьбу из районного центра с одним-единственным стихотворением в запасе. Эта деталь понятна и естественна для агронома, дилетантствующего в области поэзии, но вряд ли в такую «поэтическую силу», как показанная в фильме, стал бы возить с собой даже районный комсомольский вождь, который, в отличие от знакомого вам по роману Коркина, появляется в фильме только «ad hoc». Число таких несуразностей фильма можно увеличить.

Но дело, конечно, не в них, а в более глубоких причинах. Отказавшись от мысли перенести на экран многообразное действие романа — при обязательном условии, чтобы это было сделано средствами кинематографической специфики, — авторы фильма хватаются за отдельные частности классовой борьбы в деревне, не сумев, однако, передать всего ее пафоса. Они сбились в «Вражьих тропах» к той самой киноиллюстрации литературного произведения, принцип которой в наши дни уже значительно запоздал и не может удовлетворить требовательного советского зрителя.

Приезд трактора. Арт. Б. Тенин и арт. Х. Давлетбеков. Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм

Эта прочность творческого метода режиссеров имеет достаточно глубокие корни. Она в большой степени проявилась еще в их старом фильме, тоже «экранизировавшем» литературное произведение, — «Тихом Доне» по М. Шолохову. Этот фильм, как отмечала в свое время наша печать, был испорчен гипертрофией любовных переживаний его героев. И Вы, вероятно, припомнинаете какой единодушный смех раздался в двух комнатах на Пресне, когда мы с Вами прочитали в газете, что картина демонстрировалась в Париже под новым названием, так много сулящим уху парижского обывателя: «L'amour de kosak» («Любовь козака».)

Стремление к излишней развлекательности, тяга к показу чисто внешней оболочки явлений заслонили основной замысел и другого фильма О. Преображенской и И. Правова — «Одна радость».

Таким образом последняя работа постановщиков, о которой я Вам сегодня пишу, должна была продемонстрировать нам их творческую перестройку, включение в шеренгу подлинных борцов за социалистиче-

ский реализм в кинематографии. По удачному замечанию одного из критиков, картина «Вражьи тропы» должна была явиться плацдармом борьбы мастеров... с их собственным прежним методом.

Увы, дорогой друг, как показала новая картина, из этой борьбы они явно не выходят победителями.

Идейная приниженность сценария, слабость тематической концепции, иллюстративность природы данного фильма в огромной степени снизили, как видим, его пропагандистско-познавательное значение и затруднили для актеров создание полноценных художественных образов, даже в тех случаях, когда исполнители по своим актерским дарованиям вполне могли бы эти образы создать.

Вас, давнего и требовательного театрала, прежде всего, удивит во «Вражьих тропах» большая неравномерность актерской разработки образов — в фильме в большинстве играют не актеры-кинематографисты, а актеры театра.

Вот один из главных героев романа и фильма — Иннокентий Окатов. В романе он выступает как очень умный, хитрый и изворотливый идеолог кулацкого лагеря, идейный его вдохновитель, самый отважный носитель классовой ненависти к бедноте. «У меня двенадцать оболтусов вроде моего отца», — говорит Иннокентий в романе и фильме, расставляя свои капканы на всевозможных поворотах социально классовых тропинок. Но — странное дело! — тот же артист А. Абрикосов, который в охлопковской постановке «Аристократов» (Реалистический театр) так убедительно рисовал штрих за штрихом образ одного из мастеров «перековки»—чекиста Громова, в «Тропах» с момента своего появления сразу же дает почти законченный образ классового врага, никак не дополняемый на всем дальнейшем протяжении фильма. Если в Абрикосове-Громове зритель с напряженным вниманием следит как в процессе напряженной работы чекиста-воспитателя постепенно отшлифовывается и сам Громов, уточняя свое психологически-воспитательское искусство, то в Абрикосове-Иннокентии зрителя после первого появления интересует преимущественно внешний ход его поступков.

Зато излишне психологизирован отец Иннокентия — Епифан Окатов (засл. деятель искусств М. Нароков). Едва ли образ хуторского прасола нуждается в тех многочисленных актерских приемах, который применяет исполнитель, и которые как-то дробят, снижают впечатление. Чисто натуралистический метод игры, с каждым днем теряющий число своих сторонников и на театре, в кинематографии, в частности, у М. Нарокова во «Вражьих тропах», лишний раз обнаруживает всю свою несостоятельность, всю свою непригодность.

Хорошо, в верно найденном гротесковом тоне играет его зятя Аристарха Бутяшкина арт. П. Репнин, хотя и в романе и фильме образ этот не выходит за рамки обычной, в аналогичной ситуации, бытовой фигуры.

Прекрасно играет колхозника Аблая арт. Х. Давлетбеков. Мы помним с вами, старый друг, образ другого казака в нашем искусстве — я имею в виду Кимбаева из афиногеновского «Страха», которого в Художественном театре так чудесно играет Б. Ливанов. Нет надобности сравнивать этих двух исполнителей — слишком разнообразны ситуации, в которые поставлены оба эти персонажа, но уже возможность такого сопоставления говорит о несомненной удаче артиста.

Хороший реалистический и жизнерадостный, больше того, — жизнеутверждающий образ Романа Каргополова создает арт. Б. Тенин. Вот артист, чьи симпатии повидимому попеременно склоняются то на сторону искусства театра, то в область всемогущего кино. Трудно решить, чему отдаст окончательное предпочтение талантливый артист, но его работа во «Вражьих тропах», как и в предыдущем фильме с его участием («Флаг стадиона»), показывает и тщательную проработку образа и блестящую актерскую технику. Надеюсь, Вы не взыщете с меня, милый друг, за то, что я не даю Вам сегодня более подробного разбора работы всегда интересовавшего Вас Б. Тенина (мое дружеское письмо и так чрезмерно затянулось). После двух просмотров фильма я ограничусь лишь общим замечанием, что Иннокентий-Абрикосов и Роман-Тенин, в романе Шухова, написанные примерно с одинаковой силой, в фильме «Вражьи тропы» не предстоят в качестве двух одинаково сильных борющихся величин.

Но подлинным актерским центром фильма является, конечно, засл. артист П. Плотников, исполняющий трудную роль колеблющегося, забитого однолошадника Ларя Нашатыря. П. Плотников делает этот образ глубоко реалистическим, придает ему огромную убедительность. Когда подпоенный ку-

лаками, соблазненный перспективой получить лошадь, Ларь Нашатырь поджигает колхозный хлеб, а затем при виде огня осознает всю безмерную подлость своего поступка и начинает гасить огонь собственным телом, мучительно воя и извиваясь от ожогов, этот эпизод волнует всех зрителей — и Вас, дорогой друг, читавшего роман, и Ваших соседей по ряду, романа не читавших. Этот образ мечущегося от кулацких об'ятий к осознанию выстраданной социальной, классовой правды, измученного и темного бедняка является, повторяю, центральным и наиболее полноценным образом фильма. И совершенно прав был товарищ Н. Изгоев, который писал в «Известиях», что образ Нашатыря будет долго вести картину по экранам страны как рельефный образ нечаянного подкулачника; даже только из-за одного этого образа, по мнению т. Изгоева, «Вражьи тропы» будут иметь широкий успех на советском экране.

К сожалению, гораздо хуже «разошлись» в фильме обе главные женские роли. Виною здесь, в первую очередь, та приниженность, иллюстративность сценария, мыслями о которой я поделился с Вами выше. Было бы, однако, незаслуженным сваливать всю вину на одних только сценаристов. Тов. Э. Цесарская даже в пределах доставшегося ей игрового материала могла сделать значительно больше того, что она сделала. Во «Вражьих тропах» она играет по сути на обычных для нее и хорошо известных внимательному зрителю приемах, почти не изменившихся еще со времен того же «Тихого Дона». Перед тем, как отправить Вам это письмо, я просмотрел еще раз шуховскую книгу, которую я читал давно; и сейчас после незабываемого Второго Всесоюзного с'езда колхозников-ударников этого года мне, читателю, стало ясно: ведь Фешка Сурова — это художественный прототип той трактористки-бригадира Паши Ангелиной, которая произвела такое огромное впечатление на всю страну в день колхозного с'езда. Но посмотрите как играет Фешку, эту Пашу Ангелину первого периода коллективизации, т. Цесарская... Достаточно вспомнить хотя бы тот, неловкий и примитивный жест, которым Фешка-Цесарская (напоминаю: трактористка, коммунист, организатор) иллюстрирует Линке свое умение управлять трактором... А ведь в романе Фешка «сроднилась с машиной, гордилась ею, ухаживала за ней, как за любимой коровой».

И, наконец, совершенно непонятным и

Уход Фешки с хутора. Засл. арт. Э. Цесарская и арт. И. Бобров в фильме режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм

неприемлемым покажется Вам, вероятно, образ учительницы Линки — Корн (арт. М. Ладынина). В своем романе Шухов проводит эту мелкобуржуазную героиню-соглашательницу через ряд тяжелых жизненных мытарств, помноженных на серое одиночество заброшенной хуторской жизни. В фильме же Линка показана скорее как некая городская соблазнительница, существо чрезмерно бездумное и восторженное,— на этом образе, может быть, наиболее тяжело отразились все недостатки сценарного костяка «Вражьих троп».

После всего написанного Вас, дорогой друг, вероятно, очень обрадуют вместе со мною технические достоинства фильма. И хорошая техника с'емки, свидетельствующая о росте молодого оператора В. Павлова, и четко записанный звук (звукооператор В. Семенов), и убедительная, построенная на сочетании казакской народной мелодии и бодрой русской песенки, музыка (композитор Д. Покрас) наглядно свидетельствуют о непрерывном

техническом росте нашей кинематографии. Они очень убедительно говорят о том, что «низкая техника», — с'емка, звук, свет, печать, — уже перестают лимитировать замыслы творческих работников кинематографии — сценаристов, режиссеров, актеров, и что дальнейшие художественные успехи советского кино зависят теперь уже от работы последних.

Порадуемся же вместе с Вами, товарищ, этому немалому достижению нашего кино, хотя, как показал последний кинофестиваль, и здесь почивать на лаврах еще преждевременно.

...Но в итоге пространного письма, возрадуйтесь теперь Вы, мой дорогой далекий друг, его автор, опровергая собственное положение о закономерности инсценировок, незаметно для себя перешел на другие позиции. Так можете ответить Вы мне — и будете не правы.

Ничуть не бывало.

Противоречие между тщательностью постановки, хорошей игрой большинства актеров, техническими достоинствами «Вражьих троп» и слабостью идейно-тематической концепции данной картины отнюдь не зачеркивает, не снимает вопроса о полезности, необходимости совместной работы кинематографии и литературы.

Да, «на сегодняшний день», как принято писать у нас, наш отрицательный опыт в области инсценировок в кино, к сожалению, намного превышает положительные достижения. Да, «Вражьи тропы», о которых постановщики декларировали как о «новом этапе» их творческой биографии, оказалась явно ниже и идейных, и художественно-эмоциональных качеств того романа, на котором они построены.

Но разве эта голая эмпирика решает вопрос? Разве не важнее общая тенденция, которая, несомненно, и в этой отрасли разнообразных работ нашей кинематографии ведет к утверждению совместной работы литературы и кинематографии на новой, качественно более высокой, основе?

То обстоятельство, что лишенный специфики своего языка, композиции, темпа и ритма фильм, о котором я Вам так подробно написал, превратился в неимеющую самостоятельного значения киноиллюстрацию шуховского романа, лишенную однако, достоинств его убедительности, явится для наших кинематографистов отрицательным уроком — будем надеяться одним из последних.

Мы, очевидно, переживаем последнюю стадию полумеханической «экранизации», «кадрирования» литературных произведений, вслед за которым должен наступить тот период создания органического метода работы кинематографиста и писателя, взаимопонимания, при котором они перестанут «наступать друг другу на ногу» — метод основы которого так блестяще заложены авторами «Чапаева».

Но я чувствую, что Вы уже устали от чтения этого затянувшегося письма. Не сердитесь на меня, — Вы сами просили меня писать Вам подробно. Приезжайте в ежедневно обновляющуюся Москву — мне очень хочется в первый же день Вашего возвращения увидеть в вагоне метро Ваше восхищенное от гордости за нас, за нашу так красочно расцветающую страну, за ведущую ее партию, лицо.

В ожидании этого я дружески горячо жму Вашу руку.

Засл. арт. Н. Баталов в роли Ивана в фильме режиссера А. Ледащева «Пастух и царь». Сценарий Н. Кауфмана, производство Межрабпомфильм

Пастух и царь

Р. КАЦМАН

На четвертой странице «Вечерней Москвы» резвые девушки из офицерского кабачка времен интервенции напевали белогвардейскую песенку — «мы все готовы кровь пролить за родину святую» [1], на рекламных фото у фасадов театров внимание зрителя привлекал Баталов, играющий в анонсируемом фильме «главную роль», рецензент Б. Бегак писал на страницах «Рабочей Москвы»: «Авторы создали фильм, который не только смотрится с неослабевающим интересом, но и заслуживает большого внимания своими новыми приемами в работе над историческим материалом», т. А. Серафимович напечатал в «Вечерней Москве» заметку о фильме «Эпоха на экране», а тт. А. Веселый и Г. Алексеев посвятили фильму целую статью в «Советском искусстве» — «Горячее дыхание»...

Зритель фильма еще не видел, но его шествие уже началось на страницах отдельных газет, которые давали ему высокую оценку.

И вот фильм появился. Тысячи зрителей заполнили кинотеатры. И тысячи зрителей с огромным интересом, с большим настоящим волнением смотрели на экран.

Однако этот успех фильма никак нельзя поставить в заслугу его «авторам» (это слово в отношении «авторов» фильма «Пастух и царь» нельзя произносить без кавычек). Нет, успех фильма завоеван не усилиями ее «режиссера» А. Ледащева и «сценариста» Н. Кауфмана. Огромный интерес и большую, глубокую взволнованность зрителя вызывают подлинные исторические кинодокументы, фигурирующие в фильме. И если уже говорить о роли «режиссера» и «сценариста» в фильме, то нужно прямо сказать о том, что они, и Ледащев и Кауфман, об'ективно сделали все возможное для того, чтобы снизить силу воздействия этих замечательных документов революции, затруднить их непосредственное восприятие.

«Это было 30 лет назад» — таким титром начинается фильм. И после этого появляются знакомые лица (здесь и Фогель, и Градополов), знакомые кадры. Мы их видели в свое время в фильмах «Мать», «Ко-

[1] Эта по меньшей мере странная реклама была помещена в № 94 „Вечерней Москвы" за 23 апреля 1935 г.

нец Санкт-Петербурга», «Документы эпохи», «Золотой орел», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Весна», «Три песни о Ленине»...

Все это расположено Ледащевым и Кауфманом согласно схеме исторического развития революционных событий в России (это и именуется сценарием Н. Кауфмана), начиная с 1905 года. В центре этих событий поставлен пастух Иван, роль которого исполняет заслуженный артист Н. Баталов. «Приехав из деревни в город на заработки, — рассказывает рецензент Бегак, — Иван знакомится (?) на заводе с членами подпольных революционных кружков и попадает в самую гущу событий, потрясших основы российского самодержавия». Так, несколько примитивных игровых эпизодов Бегак выдает за один из этапных моментов содержания картины, по существу нарисованный его воображением. А. Веселый и Г. Алексеев идут еще дальше. Они пишут: «Пастух Ванька уходит на заработки в Питер, потом перебирается в Москву (!?), где и начинает работать на одном из больших заводов. Здесь он начинает вести партийную работу (!?). Этого нет в картине. Это выдумано авторами рецензии.

Захлебывающийся от восторга Бегак видит в фильме «Пастух и царь» «увлекательный киноочерк о темном пастухе из глухой деревушки, вырванном революцией из тьмы и невежества и ставшем активным строителем социалистической стройки».

Это утверждение ложно, фальшиво, ибо в картине ложно все, все, кроме документального материала.

Вдохновляемые великими идеями социализма, советские художники всех родов оружия стремятся к созданию больших произведений, насыщенных правдивыми, страстными образами, могучими характерами. Только такие произведения способны возбуждать чувства и мысли миллионов, увлекать, воспитывать, направлять к действию. Мастера кино за последнее время дали стране целый ряд таких произведений, произведений, написанных кровью сердца, утверждающих славу и величие революции и ее мужественных сынов.

В этом же фильме мы видели попытки несколько посредственных, случайных и бессвязных игровых эпизодов, в свою очередь облепленных рядом эпизодов, выхваченных из целого ряда других, ранее сделанных игровых картин, выдать за развитие образа «темного пастуха, вырванного революцией из тьмы и невежества и ставшего активным строителем социалистической стройки».

Фигура пастуха в фильме «Пастух и царь» не свидетельство оригинальности, своеобразия творческого лица «режиссера» Ледащева и «сценариста» Кауфмана и их творческой силы, а, наоборот, свидетельство их бессилия перед потрясающими документами эпохи, перед историей. И «горячее дыхание», о котором пишут А. Веселый и Г. Алексеев, это горячее дыхание истории, а не художественной ткани, не художественного организма фильма, горячее дыхание документов, и Ледащев и Кауфман здесь не причем.

Документы прекрасны. Это золотой фонд истории. Мы их видели много раз в замечательных документальных фильмах, сделанных лучшими мастерами нашего документального кино. Но мы готовы смотреть их снова и снова. Молодое поколение, не нюхавшее пороха фронтов, жадно устремляет взор на экран. Ребята, родившиеся в огне октябрьских боев, в вихре гражданской войны, в тяжелые дни голода, ребята, строящие сегодня своими руками новую жизнь, завоеванную для них отцами в жестокой борьбе, да и сами отцы, вспоминая славное прошлое, с увлечением и любовью смотрят на живые документы этой борьбы, документы побед и роста, документы, выполняющие сегодня неоценимо огромную воспитательную функцию.

Они смотрят на экран, революционные демонстрации пролетариата проходят перед ними и первый парад на Красной площади, и М. И. Калинин, произносящий речь на фронте, и славный, родной любимый, ласковый Ленин, в Кремлевском дворце, радостно улыбающийся солнцу после тяжелой болезни. Рядом с этим материалом какой ничтожной кажется окрошка из кусков различных фильмов и надуманных игровых эпизодов с пастухом, в которую попытались А. Ледащев и Н. Кауфман окунуть неповторимые документы революции.

Эпизоды с пастухом не помогают, а мешают восприятию документов. Есть в картине моменты, особенно в конце, в которых пастух совсем почти не появляется, и документы следуют один за другим, лишь в сопровождении простых надписей: «Июльские события в Петрограде», «Наши первые парады» и т. д. Это — единственно удачные, незабываемо-замечательные места фильма. Когда они проходят на экране, зритель особенно внимателен, он счастлив, что ничто постороннее не отвлекает его внимания от

документов, он забывает о пастухе. Именно эти места убедительно свидетельствуют о том, как неорганична фигура пастуха и вся игровая окрошка для остального, по существу основного неигрового исторического материала фильма. Материал этот «работает» сам по себе, независимо от «действий», «героем» которых является пастух. «Эксперимент» явно не удался.

Возникает вопрос — допустимы ли подобные «эксперименты» с подлинными документами таких дорогих для каждого из нас дней, с историческими материалами, в которых живут, действуют, борются, творят конкретные, близкие каждому из нас, любимые нами люди?

Безусловно, подобные «эксперименты» недопустимы, они опошляют историю, они обедняют исторические киноматериалы, они снижают их политическую остроту, ибо они (и с этим нельзя не считаться) вызывают у зрителя сомнение в достоверности подлинных киноматериалов, в подлинности документов, затрудняют их непосредственное восприятие, снижают принципиальность публикуемых на экране документов. А к «Пастуху и царю» мы не можем не подходить с точки зрения оценки фильма как исторического документа. И, подходя так к этому фильму, мы делаем вывод: нужно бороться с теми, кто паразитирует на документальном материале, ибо в их руках даже самый яркий документ может превратиться в фальшивку.

«Пастух и царь» — серьезный и угрожающий рецидив такого паразитирования на кинодокументах. Вместо того, чтобы честно сделать правдивый документальный фильм, который бы с максимальной предельной полнотой донес до сознания зрителя всю глубину содержания ценнейших документов истории нашего недавнего революционного прошлого и, таким образом, сам бы являлся материалом для изучения истории, беспомощные в области документального фильма Кауфман и Ледащев стали «экспериментировать». Так появляется пастух, так делается попытка вплести в «сюжет» девушку, очевидно спасенную Иваном при погроме и неожиданно появляющуюся к концу фильма (образ девушки в картине, к счастью, не развернут), так сваливаются в одну «кучу» куски из самых различных картин.

В документальном фильме все средства должны быть направлены к тому, чтобы максимально конкретизировать материал, создавая таким образом предельное ощущение подлинности фактов. Здесь же, наоборот, все мобилизовано для того, чтобы внимание зрителя увести от этой конкретности материала. Не к помощи актеров и искусственно созданного сюжета следовало при-

Кадр из фильма режиссера А. Ледащева «Пастух и царь». Сценарий Н. Кауфмана, производство Межрабпомфильм

Засл. арт. Н. Баталов в роли Ивана и арт. Е. Рогулина в роли его жены. Кадр из фильма режиссера А. Ледащева «Пастух и царь». Сценарий Н. Кауфмана, производство Межрабпомфильм

бегать, а к помощи диктора, надписей, музыки, использование которых в документальном фильме открывает огромные возможности. В фильме «Пастух и царь» эти возможности абсолютно не использованы, и если очистить документы от всей окружающей их шелухи, они будут выглядеть как просто чередующиеся друг за другом оживленные диапозитивы, требующие в отдельных случаях серьезных комментариев.

Комментарии же, имеющиеся в фильме «Пастух и царь», заставляют желать гораздо лучшего. Текст речевого оформления выдержан в сюсюкающем ложнонародном духе.

Печать пошлости, отметившая весь фильм, лежит и на его музыкальном оформлении. Наиболее характерными в этом отношении являются эпизоды, долженствующие изображать разложение белой армии. Музоформитель Черемухин здесь особенно постарался, вместе с Ледащевым, не побрезгав белогвардейской «клубничкой», образец которой в виде уже знакомого нам рекламного об'явления появился и на страницах «Вечерней Москвы».

В фильм перенесена часть пасхального эпизода из «Весны» Мих. Кауфмана — расставляющиеся рюмки. Это был один из сильнейших антирелигиозных эпизодов «Весны». Здесь же он, несмотря на наличие звука, выглядит беднее, пассивнее, и значительно слабее выполняет ту же функцию, которую блестяще выполнял в «Весне». Нет художественного вкуса, нет элементарной культуры в монтаже. Рекорд в этом отношении побивает последняя часть фильма, посвященная сегодняшнему развернутому социалистическому строительству. За годы первой и второй пятилетки кинохроникой накоплены изумительные документы стройки, мы видели их в «Трех песнях о Ленине», мы видим их ежедневно в каждом новом киножурнале. Как потускнели эти документы в фильме «Пастух и царь», как беспомощен перед ними Ледащев!

Мелькают бесчисленные тракторы, домны, детские лица, физкультурники... В монтаже нет элементарного чувства ритма, нет мысли. Буквально краснеешь за «авторов» фильма и спрашиваешь себя, какое право имели они брать в руки прекрасные кинодокументы нашей жизни и стройки, для того чтобы халтурную и бессмысленную склейку их выдавать за цельное художественное произведение? Какое право имеет А. Ледащев именовать себя режиссером фильма, если в фильме, кроме нескольких посред-

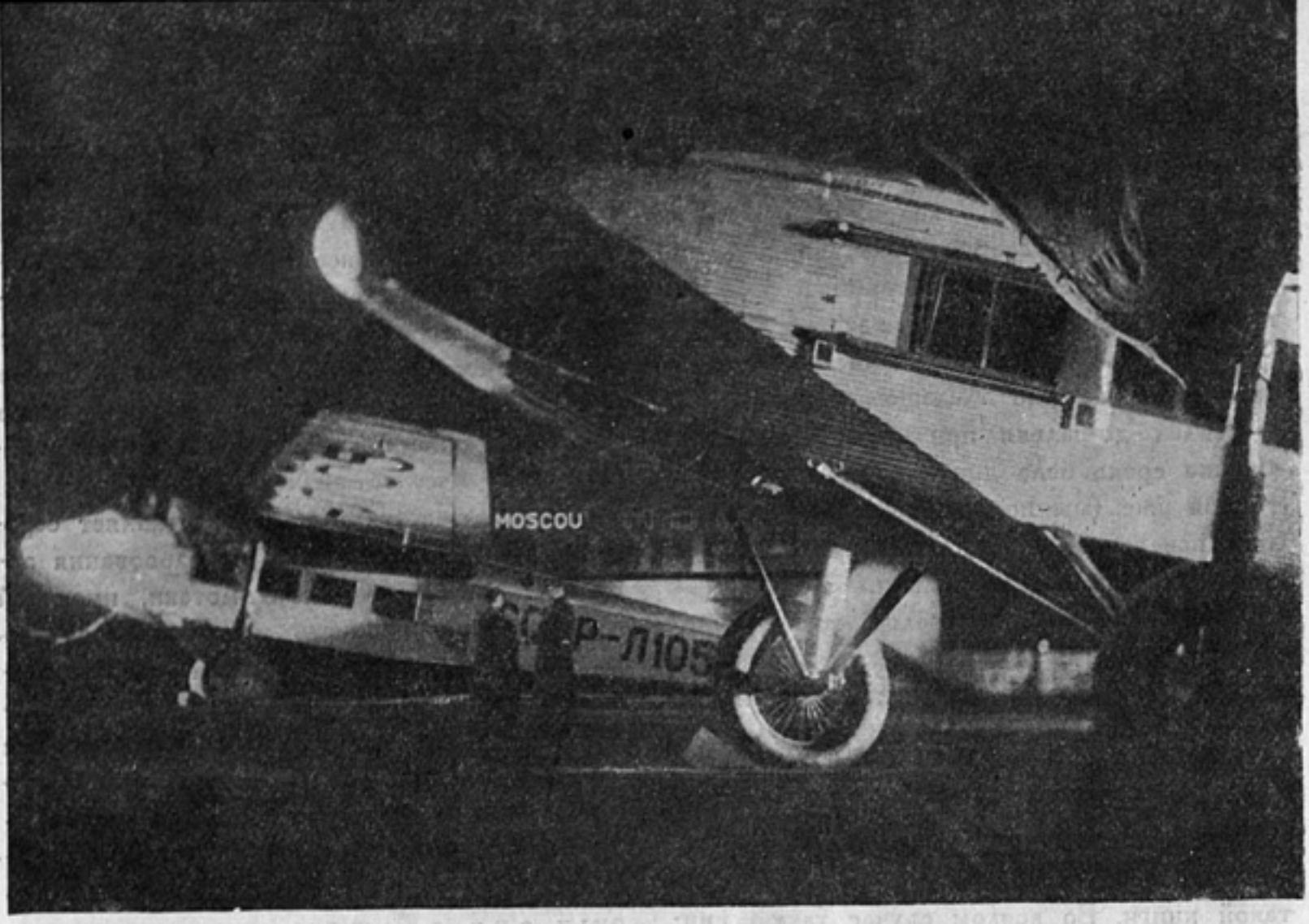
ственных игровых эпизодов (кстати арт. Баталов в них страшно однообразен), не только нет ни одного кадра, поставленного Ледащевым, но, наоборот, все эпизоды поставлены другими режиссерами и уже фигурировали в других картинах. Монтаж — единственное, в чем могли быть выявлены творческие данные Ледащева, и тот осуществлен до-нельзя примитивно. Ведь это «кража средь бела дня», явный плагиат, не говоря уже (мы подробно на этом останавливались выше) о бесцеремонном обращении с историческими материалами.

Представим себе писателя, который, подобрав главы из различных книг, принадлежащих перу различных писателей, и, подогнав эти главы под специально выдуманную им сюжетную схему, назвал бы книгу из этих глав своей, выдавал бы ее за им созданное произведение.

Трудно допустить возможность появления такой книги. Во всяком случае такую книгу нельзя было бы рассматривать как серьезное, заслуживающее внимание явление в литературе. В лучшем случае это сводилось бы к трюкачеству, к легковесному «приему», недостойному большого писателя. Если же это выдавалось бы писателем за «чистую монету», мы квалифицировали бы появление книги как явный плагиат, преступление.

При всем желании мы не можем рассматривать картину «Пастух и царь» просто как трюк, как легковесный «прием», ибо в ней взята огромная политическая тема, ибо в ней фигурируют большие политические события. Однако в то же время картину нельзя рассматривать и как цельное, самостоятельное произведение, за которое пытаются выдать фильм режиссер А. Ледащев и сценарист Н. Кауфман, не постеснявшиеся поставить свои фамилии на фильме, не указав даже источники материалов, из которых фильм сделан. И если фамилии авторов должны были фигурировать в картине, то, конечно же, в первую очередь фамилии тех, кто создавал вошедшие в фильм кинодокументы, кто, не боясь пуль врага, в грохоте фронтов запечатлевал на пленке победоносное шествие революции. Операторы Э. Тиссэ, П. Новицкий, А. Левицкий, Г. Гибер, А. Лемберг — вот о ком должен знать зритель, аплодирующий имеющим величайшее историческое значение документам.

Фильм «Пастух и царь» заставляет серьезно задуматься о путях использования архивной исторической фильмотеки, имеющей колоссальную ценность и являющуюся достоянием государства. Нельзя давать возможность кому бы то ни было бесконтрольно делать все, что угодно с историческими кинодокументами. И, наоборот, нужно сделать эти документы достоянием миллионов, и особенно широчайших масс молодежи, для которых они должны явиться живым, наглядным, убедительнейшим пособием изучения славных лет борьбы и побед Октября. Вот почему, решительно осуждая фильм «Пастух и царь», мы в то же время ставим вопрос о создании к 20-летию Октябрьской революции целой серии историко-документальных фильмов, в плане таких, созданных в свое время историко-документальных кинополотен, как «Россия Николая II и Лев Толстой», «Документы эпохи» и т. д. Материалы этих фильмов снова могут быть использованы, ибо сегодня они зазвучат с новой силой. Конечно, использованы они должны быть не так, как это сделано в фильме «Пастух и царь». «Пастух и царь» — насквозь с первого до последнего кадра, эклектический фильм, методы построения которого не могут не вызвать протеста и осуждения нашей творческой кинообщественности.



Эпивод прощания на аэродроме. Засл. арт. Б. Щукин в роли Рогачева и арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Искусство умолчания

О фильме „Летчики"

Б. ВЕТРОВ

Человек, парящий в воздухе, человек, оторвавшийся от земли и как бы освободившийся от силы ее притяжения, — этот поэтический образ издавна привлекал внимание художников. Но, удивительное дело, именно теперь, когда мы обогатились сотнями стальных птиц, художники литературы, живописи и особенно театра оказались безмолвными, не нашли нужных изобразительных средств, необходимых красок, чтобы показать завоевателей воздушной стихии.

Фильм «Летчики» — художественное произведение, поставившее в центр внимания людей, для которых преодоление воздушной стихии является делом жизни, ее содержанием, ее существом. Это оказалось под силу кинематографу, ибо его специфика дает возможность выйти за грани сценической коробки, а наглядность кадров дает непосредственность ощущения, достигаемого, например, в литературе, окольными путями. И надо отдать справедливость творческому коллективу «Летчиков». Он в полной мере использовал силу кинематографа и сумел нам — средствами режиссерского, операторского и актерского мастерства — дать полноту ощущения воздушной стихии, великую радость свободного парения, поэзию птицы, купающейся в воздухе и солнечных лучах. Мы ощущаем эту радость бытия вместе с героями картины, в жизнерадостном азарте выполняющих фигуры высшего пилотажа. Мы вместе с выздоравливающим Рогачевым, наблюдающим полет аэроплана, восклицаем гордо, всей силой своих легких: «Это — я!». И мы радостно, с добродушной иронией, готовы подтрунить над педантом-профессором, которого великое ощущение победителя стихии оторвало от прозаических будней врачевателя недугов.

Но картина превратилась бы просто в хроникальную съемку летательных машин и пейзажей, если бы художникам «Летчиков» не удалось показать нам людей, мас-

теров советской авиации, в прозаической повседневности их поэтического труда.

«Пафос дистанции!» Герои рисовались и рисуются романтиками буржуазии в демоническом великолепии черт, в величественной неподвижности монументов, в мистической недоступности божеств. Советские художники показали нам героев воздуха в привлекательной простоте поступков, в человеческой нежности улыбки, в великой обыденности организованного коллективного труда. Галя Быстрова овладевает высотами скоростного полета, она — водитель машины, пожирающей пространства, но Галя обращается к нам с почти детской улыбкой, прядь ее волос нежно отдается порывам ветра, и в самой ее фигурке, небольшой и хрупкой, чувствуется подлинная теплота человеческого существа. Рогачев властно и твердо ступает по земле. В его сдержанных движениях и продуманных поступках — основательность, практический расчет, некая научная сухость. Но, ведь, Рогачев подлинный фантаст, это он создает сверхскоростную машину, он плавно, как бы танцуя, бежит к окнам палаты, чтобы наблюдать полет аэроплана, он увлекает в своем порыве всю больничную палату.

Авторы фильма сознательно приземляют героя, они раскрывают его образ в мельчайших деталях повседневной жизни труда, дают его в многообразии личных чувств и интимных переживаний. Но герой от этого не мельчает, не становится серым и скучным обывателем, его образ не теряет поэтических черт. Героическое и повседневное сливаются воедино, зритель чувствует себя близким другом героя, а самый героизм становится интимным, понятным, глубоко родственным. И потому зритель чувствует себя по-домашнему, уютно в кабине самолета, он вместе с бортмехаником Хрущевым готов презрительно смеяться над Евгением Онегиным — Беляевым, этим запоздалым Чайльд-Гарольдом, пошлым в своем выспреннем героизме.

Герои «Летчиков» даны как продукт социалистической советской действительности. Именно советская среда дает героям картины конкретность и убедительность живых образов, возвышающую типичность и правдивость их черт. Сценарист и постановщик проводят нас по залам и площадкам летной школы. Мы присутствуем на заседании бюро партколлектива, на котором разоблачается пошлая героика воздушных трюков и воспитывается подлинный героизм, основанный на науке, на коллективной борьбе за планомерное подчинение природы силе социалистического общества. Мы участвуем в дружеской встрече рабочих-шефов со своими подшефными — летчиками. Мы видим и слышим, как обучаются и формируются пролетарии-мастера высшего пилотажа.

Особенно запоминается весьма удачная по свежести режиссерской выдумки звуковая панорама, когда уборщица (а вместе с ней и зрители) пробирается на цыпочках по коридору. Из классов доносятся математические формулы, английская речь и строфы Пушкина, декламируемые сочным баритоном. Слияние в едином звуке столь разнородных элементов дает нам как бы формулу единства духовного облика летчика-пролетария, сурового победителя стихий и сотворца социалистического общества.

Встреча в учраспреде. Засл. арт. Б. Щукин в роли Рогачева и арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета. Оператор Л. Косматов, производство Мосфильм

Своеобразна драматургия «Летчиков». Сюжетная ткань настолько редка и прозрачна, что подчас кажется рыхлой, дырявой.

Так выглядит драматургия «Летчиков» на первый взгляд. Но при ближайшем анализе оказывается другое: то, что кажется слабостью сценария, является его силой.

«Есть события, есть случаи, которых, так сказать, нехватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить и в века — повесть ловит их и заключает в свои тесные об'ятия» (Белинский).

Мы имеем в «Летчиках» сочную новеллу, краткий рассказ о мужестве и жизнедеятельности людей советской авиации. Авторы не ставят себе задачей показать историю души своих героев и не хотят следить за их развитием до гробовой доски. В «Летчиках» нет начала, нет и конца. Мы застаем героев на одном из поворотов их жизненной дороги, застаем их уже оформившимися, сопоставленными друг другу в какой-то момент их жизни и в этом столкновении познаем их лицо, их внутреннее существо.

Сила «Летчиков» в том, что нам даются вполне сложившиеся характеры. По аэродрому идет Рогачев, его шаг тверд и властен, его речь коротка и отрывиста. Это — человек сосредоточенный, не теряющий времени даром, он часто употребляет междометия вместо слов. За его спиной десятилетия партийной революционной работы. Мы это чувствуем, но нам этого не показывают. Мы узнаем об этом мельком из реплики Гали Быстровой, но мы убеждены в полной истинности его характеристики, ибо нам ясен его характер, выявленный в поступках. Для выявления характера нет надобности в широком развертывании событий. Два-три сюжетных узла, и мы постигаем душевное величие этого прекрасного в его суровости человека. Человек умеет по-настоящему любить, не болтая о своих чувствах, глубоких и нерастраченных. Авторы фильма показывают его нам с выразительной краткостью, с полноценной скупостью художников-новеллистов.

Вы помните как бы постороннюю реплику о бороде. «Атавизм», — бросает Рогачеву в лицо счастливая и радостная, озаренная зарождающейся любовью Галя. А потом ту же реплику повторяет Рогачев. С мудрой иронией крепкого человека, знающего по опыту жизни цену настоящей любви, ее страданий и ее неисчерпаемой радости, повторяет это слово Рогачев, приказывая парикмахеру сбрить «полноценный» признак своей зрелости. Реплики коротки, как бы случайны, но именно через эти мелкие штрихи мы постигаем таинства зарождающихся чувств.

Чувство это сильнее смерти. Вы это чувствуете в диалоге между Галей и Рогачевым в больнице, за пять минут до того, как белая тележка увозит Рогачева на операционный стол.

«А глаза у вас оказывается карие», — говорит Рогачев Гале, и мы ощущаем, как глубоко, до дна, раскрывается чистая любовь Рогачева к женщине-товарищу, женщине-борцу.

«Ну, до свидания, Быстрова. Идите, летайте!» — говорит Рогачев своей подруге за несколько мгновений до операции, и мы верим в глубину и возвышенность любви Рогачева, ибо только летающей, неуклонно стремящейся в высь, полноправной и полноценной — только такой мыслит себе подругу жизни и только такую любит Рогачев.

Этот человек дает образец глубокой дружбы, подлинно социалистического братства товарищей-борцов. И раскрывается это не в драматической остроте конфликта, не в красочном великолепии события, а в кратком диалоге с комсомолкой Галей, которая не находит «комсомольской выдержки, чтобы он (Беляев) не нравился».

«Да, казус. Послушайте, а ведь он парень ничего, Беляев-то, то есть человек этот. Ну, запутался немного, помочь надо», — отвечает Рогачев. Он, любящий Галю, не только показывает нам подвиг самоотречения (что, пожалуй, выглядело бы елейно), он показывает нечто неизмеримо большее — величие подлинной дружбы к Беляеву, такой дружбы, когда Рогачев сурово выжигает в душе Беляева мещанские доблести, но в то же время готов в любую минуту душевной распутицы прийти и помочь другу, вывести его на путь свободной и полноценной жизни.

И так же до конца целостно и нераздельно, с упругой твердостью характера, с идейной последовательностью непримиримого борца за социализм преодолевает Рогачев стихийную силу болезни и страха смерти, полный суровой преданности делу рабочего класса, захваченный большой мыслью о вооружении социалистического че-

ловека, которое сделает его властелином мира.

Жанровые особенности «Летчиков» как киноновеллы — в том, что характеры очерчиваются не в развитии, а в их данности, и сюжет заключается в изображении одного-двух решающих событий. Это ведет к оригинальному построению эпизодов и диалогов. Диалоги предельно коротки и заострены.

С приходом в кино звука стали злоупотреблять словом, которое нередко заменяет действие и начинает играть самостоятельную роль. В «Летчиках» слово необычайно метко и шлифовано, но мы почти нигде не видим риторических фигур, не слышим монологов, в которых персонажи характеризовали бы самих себя. Больше того. О самом главном, о наиболее важных для героев фильма событиях и настроениях мы узнаем не из того, что они говорят, а из того, чего они не договаривают. Рогачеву нравится Галя Быстрова. Он любовно следит за ее летными упражнениями, он, по всей видимости, солидарен с Беляевым, восхищенно восклицающим: «Ах и девушка, как слетала!» Но чувство глубоко запрятано, Рогачев не выявляет его в словах. Он начальственно поздравляет Галю с первым самостоятельным полетом.

«Хорошо слетала. Хорошо. Очень хорошо. Нет, хорошо. И загорела вот...»

Слова говорят одно, мы чувствуем другое. В прерывистой речи, в этом повторе слова «хорошо», в этих точках, грамматически прерывающих свободное течение официальных похвал, мы ощущаем биение зарождающегося чувства, невысказанные слова горячего восхищения образом любимой девушки. Нас не обманет внешняя определенность слов, их начальственно сухой характер и расстановка. На вопрос счастливой Гали: «Зачем у вас такая борода?» Следует начальственный окрик: «Что? но... но...», подчеркивающий официальный характер разговора. Но нам уже известно другое, и мы радостно смеемся над разоблаченной хитростью. Слова-обманщики раскрыли свой тайный смысл. И потому понятно, что суровый начальник Рогачев возвращается и как бы невзначай спрашивает: «А что, не хорошо, если борода?»

О любви опять не сказано ни слова. Но дело уже ясное, и в дальнейшем зритель сам продолжает пунктиром намеченную линию. Продолжает ее так, как это понятно ему, зрителю, в тех вариантах, какие близки и присущи каждому из зрителей в отдельности. Каждый зритель для себя строит драматургическое продолжение истории любви Гали и Рогачева.

В эпизоде заседания бюро Галя не произносит ни одного слова. Она всматривается в книгу, выслушивая суровую отповедь Рогачева. Но чувствуется нечто большее, значение конфликта и шире и интимнее, чем об этом говорят. И опять мы догадываемся о зреющей любви к Рогачеву из совершенно не говорящей о том реплики — страстного выкрика Гали: «Тише! Рогачеву опять плохо». Заботливость уважающего товарища сливается в этих словах с тревогою любящего существа. Мы это чувствуем, ибо мы уже мысленно продолжаем, как бы движущуюся за кадром линию любви Рогачева — Гали.

Наконец, эпизод беседы Гали с Рогачевым по поводу Беляева. В словах Гали та же прерывистость речи, то же многоточие, свидетельствующее о богатстве и изобилии нарастающих чувств.

«Мы все уважаем вас, ну... в общем здорово уважаем вас, товарищ Рогачев, и штука здесь в настроениях... в общем тема абсолютно не интересная...».

Галя дважды подчеркивает свое уважение к Рогачеву, «в общем» (Галя быть может сама еще в этом не разбирается), но в нас крепнет убеждение, что в действительности речь идет не об уважении, а о любви, и не в «общем», а в частности к Рогачеву. Это, очевидно, ощущает и Рогачев, ибо в его ответах Гале есть последовательность подлинного чувства и прозорливость влюбленного. «Вы!» — изумленно-радостно спрашивает он вошедшую Галю. На ее слова о том, что тема не интересная, Рогачев, которому сообщилось волнение Гали, отвечает с тайным боязливым интересом: «Нет, почему же?» А после неидущего к делу отступления по поводу спящего племянника, Рогачев вновь возвращается к острому для него вопросу.

«Так на какую же тему у нас разговорто?»

«На любовную, — сурово, как бы сердясь, отвечает Галя».

И Рогачев своей репликой размышления «Уу... так...» подчеркивает все решающее значение этого разговора.

Нам нет дела до того, что внешне речь идет о Беляеве. Весь разговор представляет

собою по существу конфликта, по драматургическому значению разведку чувств, взаимное прощупывание душ будущих возлюбленных. Галя и Рогачев во время этой решающей исповеди вносят некий порядок в свои чувства, очищают их и кристаллизуют. Здесь, как и в самой жизни бывает, слова не столько раз'ясняют, сколько прикрывают сокровенную сущность, действует тот синтаксис любви, когда о настоящем чувстве узнаешь из прерывистости тона, из недосказанных слов. И мистификация диалога о Беляеве разоблачена. Зритель, подготовленный предыдущим разговором в танцзале и репликой Беляева «и разошлись, как в море корабли, Галя», может со всей основательностью спросить, как впоследствии изумленно спрашивает Галя: «Причем тут Беляев?».

Искусство недомолвки, лирическое умолчание оказывается красноречивее шаблонных слов и недвусмысленных диалогов. И это не случайная удача авторов фильма. Это система образного чувствования, жанрово-стилистическая особенность вещи. Ту же логику процесса мы можем проследить и в параллельной линии охлаждения чувства Гали к Беляеву. Разговор по поводу «недооценки фактора дисциплины», когда радость встречи с выздоровевшим Беляевым чуть-чуть омрачена намечающимися расхождениями в приятии действительности. Далее диалог в танцзале и, наконец, решающий последний эпизод в больнице, когда Галя, взволнованная разговором с Рогачевым и окончательно его полюбившая, холодно отвечает Беляеву: «Рада за тебя, счастливо!». Во всех этих эпизодах последовательно в недомолвках, в намеках проходит та же линия, как бы бокового освещения чувств, как бы постороннего звучания мелодии, дающих в общем ощущение большой драматургической целостности вещи и единства ее новеллистического построения.

И еще одна характерная особенность драматургии «Летчиков» — зрителю отводится активная роль. Лирическая незаконченность эпизодов открывает зрителю широкие возможности самостоятельного драматургического творчества. Тысячи версий о дальнейших судьбах героев приходят на ум, и каждая из них имеет свое основание. Мы расстаемся с Беляевым еще в середине фильма, но его характер нам уже ясен, и мы можем себе представить его и летчиком, испытателем новых машин, и организатором производства летательных аппаратов. Галя Быстрова уезжает на Памир, она будет тренироваться для полета на Сахалин, но мы можем с уверенностью предположить и ее полет в стратосферу на сверхскоростном стратоплане. Рогачева мы без особого риска и фальши можем вообразить организатором зверопитомника на Камчатке, руководителем оленеводческих хозяйств, а может быть и изобретателем письменности для северных народностей. Важно то, что в новелле даны вполне законченные образы советских людей, намечена и художественно измерена глубина их чувств и разума, и потому новелла может быть вступлением к повести, может быть превращена в роман. Этого намеренно не сделали авторы фильма. Неважно! Это сделает зритель, которого «Летчики» — прекрасная киноновелла о мужестве героев социалистического строительства — вооружили искренним и радостным восприятием нашей действительности, глубоким ее пониманием и неисчерпаемой любовью к ней.

Несколько странно, в противовес всему стилю вещи, звучат заключительные сцены фильма. Авторы, как бы испугались формальной незаконченности сюжета и решили наскоро свести концы с концами. В фильме даны сразу три концовки.

Рогачев в учраспреде. Несколько смущенный начальник учраспредом предлагает ему ехать на Сахалин. Рогачев глядит в окно и подчеркнуто три раза спрашивает: «А солнце есть там?» А советская власть есть? А партия большевистская есть?» Получив утвердительный ответ на вопросы, Рогачев решительно спрашивает: «Так чего же ты страдаешь? Пиши...»

Нам вполне понятно и неловкое чувство начальника учраспреда, и вполне решительный, разумный и достойный большевика ответ Рогачева. Сама по себе сцена правдива, но ничего нового она не прибавляет к уже известному нам законченному образу Рогачева. Авторы словами досказывают то, что ясно уже без дальнейших слов, и потому сцена воспринимается как некий излишний риторический оборот.

Вторая концовка — разговор в трамвае о Памире и Сахалине. Галя Быстрова заявляет, что совершит перелет на Сахалин. Это — внешнее завершение, словесный регистрационный акт союза двух любящих существ. Опять излишняя деталь! Чувства Рогачева и Гали окончательно оформились в нашем сознании еще раньше, и поэтому

официальное засвидетельствование факта кажется назойливым, но неизбежным, как ненужная формальность.

И, наконец, третья концовка — разговор Хрущева с мальчиком, Митяем, в кабине аэроплана по поводу прощания с любящей мальчика «тетей Галей». Свежесть приема в том, что об'яснение в любви Гали к Рогачеву происходит необычно, косвенно, устами старика и дитяти, прямо не участвующих в этом радостном событии. Притом искусно использована ироническая интонация Хрущева, повторяющего вслед за мальчиком слова о том, что его (мальчика) Галя любит и к нему прилетит на Сахалин. Это подкупает и делает сцену приемлемой. Но ненужность этих кадров раскрывается со всей очевидностью из дальнейших реплик. Слова мальчика «это при царе была разлука, а теперь — командировка» звучат претенциозно, пожалуй в духе агитпропного фильма. Авторы «дожимают» сюжет, начинают словесно пояснять зрителю «соль» картины. А это уже грех, тем более досадный и ощутимый, что весь фильм по внутреннему ритму и композиционной сущности своей является убедительным отрицанием риторики и публицистических начал.

Указанные ошибки еще раз доказывают необходимость неослабной борьбы за максимальную экономию выразительных средств, за сжатость, сочную скупость художественного изложения темы, за полное совпадание размеров произведения с его внутренним ритмом, за подчинение художественной логике вещи. Нет надобности в нарочитых эпилогах. Вещь должна заканчиваться тогда, когда исчерпано все необходимое для художественного построения образа. Образ Рогачева вполне закончен сценой в солярии, идея преодоления природных трудностей и общественных неполадок большевиком-борцом вполне убедительно раскрыта и доказана. Образ Гали вполне оформлен в кадрах больницы и там же точно начертаны взаимоотношения влюбленных. Поэтому, так ли уже важно знать, что любящие сошлись или сойдутся в пространстве? Ведь нас в этой чудесной новелле взволновывало зарождение взаимного чувства, трогало освежающее веяние возникающей любви, ее поэзии. И право же, тривиальное благополучное завершение, ничего нового не прибавив, оставило лишь некое чувство досады.

Снобы непрочь упрекнуть постановщика «Летчиков» в отсутствии режиссерского мастерства. Снисходительно констатируется добротная работа по реализации сценария, но подчеркивается, что нет, мол, ни одного оригинального приема, смелости мизансцен, режиссерской выдумки. Явная мистификация!

Подобно тому, как некоторые критики в драматургии «Летчиков» за внешней незаконченностью сюжетных линий проглядели жанровые особенности вещи, ее искусство умолчания, так и в анализе режиссерской работы Райзмана подчас принимают простоту за простоватость, незаметность режиссерской работы за отсутствие ее.

Между тем одно из самых больших достоинств «Летчиков» заключается именно в том, что режиссер упорно и систематически устранял и устранил опасную привлекательность виртуозности, которая, по выражению Ромен Роллана, «смертельна для искусства и души». Нас не поражают сверхоригнальным монтажем, кадры следуют в точном соответствии с внутренним содержанием картины; общие, средние и крупные планы чередуются в последовательности, не раздражающей наши чувства восприятия и не отвлекающей нас от пути показанных в картине отношений. В картине мы (за немногими исключениями) не усматриваем насильственного введения приема, не чувствуем навязывания эффектных ситуаций. Усилия режиссера направлены в другую сторону, преимущественно на то, чтобы создать внутреннее единство вещи, добиться гармонического сочетания драматургии, актерской игры и операторской работы.

В «Летчиках» мы встречаем пример редкого творческого содружества драматурга, режиссера и исполнителей, единство метода, каким сделан фильм.

«Летчики» — одна из побед того течения творческой мысли художника, которое ищет выражение нашей действительности не в событиях, а в художественных образах, не в вещах, а в людях. Социальные явления большой значимости, отвлеченные общественные категории раскрываются не в столкновении широких групп, а в изображении внутреннего мира отдельных персонажей. В их чувствованиях, в мотивах поведения и как бы в незначительных, не отличающихся внешней импозантностью, поступках выявляется новое качество людей, воспитанных революцией и ее делающих. Социалистическая действительность раскры-

вается художниками изнутри, правдивость созданного образа предрешает уже и мотивированность действий и неизбежность определенных, обусловленных характером героев, взаимоотношений. Драматургический материал уплотнен, он сводится к нескольким решающим эпизодам, очерчивающим характер действующих лиц. В центр внимания ставится актер и его игра, идет борьба за достижение полного единства в трактовке образа.

Отнюдь не замыкаясь в павильоны, а, наоборот, используя в полной мере все возможности кинематографического преодоления пространства и времени, применяя самые разнообразные приемы обыгривания вещей и изобразительной трактовки (панорама, игра фона — самолетов, тени воздушной экадрильи и т. п.), постановщик не позволяет себе ни разу отойти от основной своей задачи — создания конкретных живых образов. Этой цели подчинено все — и слово, и оптика, и особенно актерская игра.

Если оставить в стороне несколько утрированную, натуралистически-бытовую трактовку ролей эпизодических актеров (парикмахер, сиделка в больнице), то в актерском ансамбле привлекает прежде всего полное отсутствие наигрыша, достижение максимальной простоты, я сказал бы интенсивности актерской игры, которая своей упругой сдержанностью дает внутреннюю динамику и подлинную правдивость, реалистичность образов.

В том-то и заслуга режиссера, что он сумел привести к полному единству игру таких разнородных актеров, как молодая, впервые выступающая в ответственной роли, Мельникова, артист Коваль-Самборский, и заслуженный артист республики, театральный актер Щукин.

Галя Быстрова — брызжущая молодостью энтузиастка-летчица. Сколько можно было отпустить ей соблазнительных улыбок, эффектных поворотов.

Беляев — человек-стриж, здоровяк, азартный спортсмен и летчик. Как много можно было бы ему отвести грузного оптимизма, физического почти бреттерского самодовольства и беспрестанной ухмылки.

Рогачев — испытанный революционер и стареющий мужчина. Сколько бетона можно было бы влить в эту фигуру, какими пестрыми красителями можно было расцветить его позднюю любовь, сколько мнимодраматических эффектов можно бы наворотить вокруг такой заманчивой ситуации.

Но всего этого не случилось. Режиссер Райзман сумел оставить в игре Мельниковой нежный аромат первой любви, прелесть искренних слез и незабываемую радость улыбки, но как бы смел едва заметным прикосновением приторность и создал привлекательный облик Гали полной эмоций, но интеллектуально развитой и растущей.

В игре Коваль-Самборского дан не совсем чуткий к чужим переживаниям себялюбивый человек, здоровяк и мускулистый мужчина. Но нет в нем плоской подавляющей (и отталкивающей) силы.

В Рогачеве — Щукине — вдохновляющая привлекательность глубокого убеждения в красоте и величии социалистического дела, чарующая прелесть мужественной нежности чувств, импонирующая твердость характера, увлекательная простота и скромность в выражении эмоций. Это — щукинская манера игры, но немало тут (по свидетельству самого Щукина) и тактичного воздействия режиссера.

Нельзя не остановиться особо на прекрасной сцене — диалоге в больнице, когда сталкиваются в наиболее драматический момент три главных персонажа фильма. Вспомним мизансцену. Рогачева отвозят на носилках для операции. Только что состоялось безмолвное об'яснение в любви к Гале. В коридоре встречается Беляев. Здоровяк, может быть поэтому не совсем воспринимающий чужую немощь, он бросает короткую, совершенно неуместную реплику: «Николай, куда ты едешь?». В палате смятая постель, еще сохранившая отпечаток тела и быть может физическую теплоту Рогачева. Покинутый букет цветов. Беляев садится равнодушно на постель, невзначай рвет цветы и буднично, как будто бы ничего не случилось, рассказывает Гале о своей новой работе в испытательной части научно-исследовательского института. Галя потрясена предшествующим об'яснением с Рогачевым и его недавним, полным горестной остроты отбытием на операцию. На преподнесенных ею Рогачеву цветах остался еще легкий аромат их взаимного чувства. И вот короткая, как бы случайная, посторонняя реплика вполголоса: «Брось цветы, Беляев...»

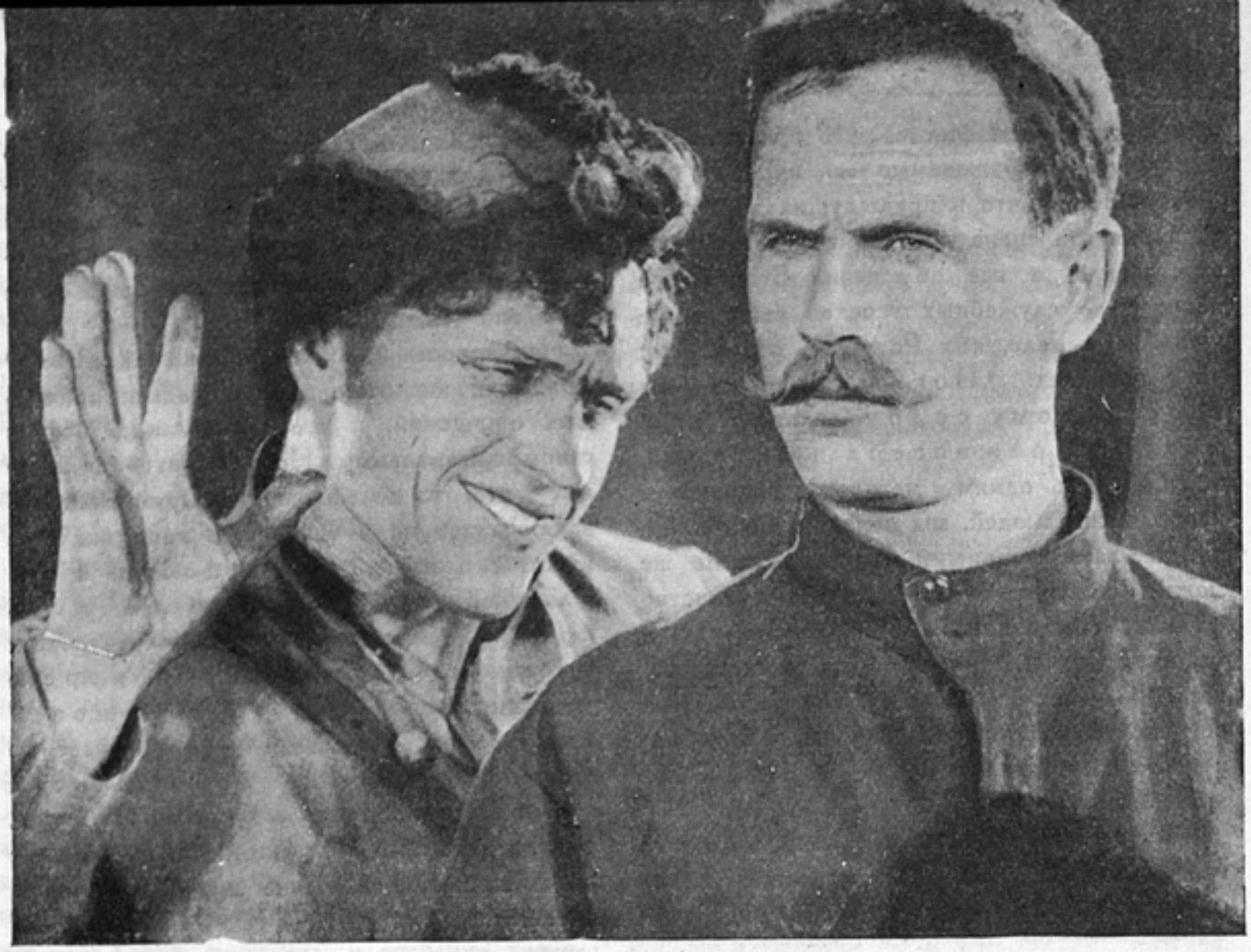
Мизансцена лишена внешнего эффекта, но она наполнена таким волнующим чувством, так глубока и органически слита с основ-

ным содержанием фильма, что просто трудно забыть возбуждаемые ею эмоции.

Характерно, что в предыдущих вариантах сценария эта сцена и реплика с цветами отсутствовала, а все об'яснение Беляева по поводу его служебных успехов было обращено не к Гале, а к Рогачеву, отвозимому на носилках. Исключительному творческому содружеству драматурга, режиссера и актеров, об'единенных одним методом правдивого изображения людей, мы обязаны такими поистине замечательными сценами. Этим же можно об'яснить то большое достоинство фильма, что, сохраняя конкретность и специфическую фактуру изображаемых персонажей — военлетчиков, коллектив создателей картины показал нам в них советских людей со всеми тончайшими нюансами.

Кстати о нюансах. Н. Зархи на одном из творческих совещаний несколько пессимистически высказался по поводу ограниченных возможностей кино. Он говорил о том, что, например, в создании пейзажа литература обладает более впечатляющими и более тонкими изобразительными средствами, чем кино. В этом казалось была доля правды.

Наглядность кино, как бы лишала его возможности нюансирования, передачи тончайших ощущений, и это делало кино искусством примитивным. Но «Летчики» показывают, что это далеко не так. Примитивность заключалась не в специфике кино как искусства, а в первобытности, в неразработанности способов его применения. Характерная черта «Летчиков» — искусство недоговоренности, искусство полутонов и тонкой мелодики — доказывает на опыте, какие большие возможности нюансирования открываются перед кинематографом. И в этом также немалое принципиальное значение прекрасной киноновеллы А. Мачерета и Ю. Райзмана.



Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева и засл. арт. Л. Кмит в роли Петьки. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев, производство орденоносной фабрики Ленфильм

Драматургия фильма

Три варианта сценария „Чапаев“

Н. ОТТЕН

«Чапаевым» открывается новый этап развития советского кино.

Фильм оказался явлением настолько неожиданным и значительным, что вызвал у целого ряда кинематографистов растерянность. Применяя к «Чапаеву» установившиеся ранее нормы и мерки, некоторые кинематографисты пытались говорить об актерской неполноценности отдельных образов и «недоговоренности» отдельных эпизодов.

Между тем сила и качество произведения искусства познаются не в абстрактном представлении о нем, а в процессе живого восприятия. Ни одно произведение искусства, нигде ни в какие эпохи не получало такого массового признания, какое получил «Чапаев». Полноценность высокого воздействия фильма на многомиллионные массы придала этому произведению искусства огромную политическую значимость, единодушно подчеркнутую всей советской печатью. «Чапаева» страна возвратила кинематографии в качестве определенной нормы и определенного уровня. И тогда выяснилось, что плохи не отдельные места «Чапаева», а плохи те нормы и мерки, которыми пытались «Чапаева» мерить.

Отсюда, осознанная одними раньше, другими позднее, задача — не суждение о «Чапаеве» с точки зрения норм и мерок, выработанных в критическом обсуждении продукции предыдущего периода, а изучение «Чапаева» с целью прощупывания норм и мерок нового периода развития советского кино.

В таком разрезе задача изучения «Чапаева» распадается, на мой взгляд, на ряд самостоятельных тем. И, лишь после проработки всего цикла тем, мы будем иметь право говорить об общей оценке фильма и характерных чертах нового периода.

Темы эти, грубо говоря, следующие:

1. Историческая действительность: ее литературное отображение, отбор материала художниками из обоих источников: степень и характер трансформации (сюда помимо указанного входит история работы над сценарием и фильмом).

2. Драматургия «Чапаева»; движение по вариантам; от первоначального варианта литературного сценария, представленного в военный сектор ГУКФ, через литературный сценарий, напечатанный в номере девятом журнала «Литературный современник», за 1933 год к варианту «списанному братьями Васильевыми с фильма». Характер изменений; композиция; формирование образов.

3. Литературный и режиссерский сценарий. Характер изменений, продиктованных кинематографической техникой в период разработки рабочего плана.

4. Изобразительные средства фильма «Чапаев».

5. Реплика в фильме.

6. Актер в фильме. Бабочкин, Блинов, Мясникова, Певцов, Шкурат, Чирков, Кмит. Построение образов. Отбор средств выразительности.

7. Немой и звуковой «Чапаев». Сравнительный анализ вариантов.

Здесь я ни в какой мере не задаюсь мыслью справиться со всеми темами. Все дальнейшее изложение посвящено решению только одной второй темы, и то не в полном ее об'еме.

На материале вариантов сценария «Чапаева», прослеживая движение по вариантам — от первого варианта литературного сценария, представленного авторами в военный сектор ГУКФ через напечатанный в журнале «Литературный современник» до варианта «списанного братьями Васильевыми с фильма», — я хочу выяснить, как строилась драматургия «Чапаева», как в первоначальной хронике событий генерализовалась основная тема и как при этом изменялись образы персонажей.

Эта задача кажется мне наиважнейшей из всех возникающих при разработке вопросов драматургии «Чапаева». Проблема положительного образа, проблема советского героя была поставлена перед советским искусством во всех его видах чуть не десятилетием раньше. Однако от формулировки задачи до ее решения советскому искусству пришлось проделать значительный путь.

Само собой разумеется, что говорить о герое нашей современности нельзя, не зная нашей современности, не умея образно ее воплотить. Кинематография проделала большой и трудный путь к образному воспроизведению новой действительности. Лозунги, идеи и мысли новой эпохи были получены кинематографистами значительно раньше, чем найдено воплощение их в искусстве.

Отсюда на известный период господствующим оказался агитпропфильм, многотемное произведение, схема, в которой люди, лишенные характеров и особенностей, становились носителями поступков и абстрактными представителями классовых сил.

Сильнейшей реакцией на этот метод, фильмом поворотным, зачинающим и определяющим следующий этап развития советского кино, явился «Встречный». Фильм этот получил широкое зрительское признание и вызвал серьезную оппозицию большой группы кинематографистов. Однако эта оппозиция ни в какой мере не помешала фильму на ряд лет определить собой всю кинопродукцию.

Что же принес нового «Встречный» с точки зрения его персонажей? Прежде всего определенный метод показа так называемого «живого человека». Чрезвычайно рыхлая сюжетная композиция «Встречного» была такой в силу стремления авторов наделить каждый персонаж всем комплексом человеческих качеств, как индивидуального, так и типового порядка, свойственных каждому вашему случайному соседу по трамваю. Это привело к бесчисленным отступлениям, тормозящим прямое действие, к бесчисленным деталям, загромождало фильм подробностями, имевшими только одну задачу — пояснить характер того или иного персонажа, никак при этом не двигая действия в целом. Само собой разумеется, это создало хаос неорганизованных в систему явлений, в которых с трудом прощупывалась тема.

Но вместе с тем это возвращало советскому кино конкретный человеческий образ. Это возвращало советскому кино актера. Это давало актеру возможность работать. И в этом — исключительное историческое значение «Встречного».

Недаром образ Бабченко создал такую широкую популярность Гардину. Недаром образ Бабченко стал на определенный период и для зрителей и для критики нормой и меркой правдоподобия и жизненности образа.

Совершенно понятно, что уроки «Встречного» были восприняты едва ли не в первую очередь по линии драматургии. Наряду с проверкой идеи вещи, ее тематической целеустремленности, возникла проверка каж-

дого персонажа с точки зрения его выпуклости, с точки зрения наличия у него всех человеческих качеств. Наличие отдельных эпизодов в сценарии находило себе полное оправдание в необходимости показа тех или иных черт характера, часто второстепенного персонажа, — черт, выяснение которых ни на иоту неподвигало действие вперед. В течение этого периода в кинематографии вопросы генерализации, вопросы выяснения основной темы и подчинение ей всех остальных, вопросы определения планов, показа характеров — первого для главных и основных персонажей, второго и третьего для остальных — снимались в погоне за «живыми людьми».

Это стало традицией и эта традиция определила первоначальные варианты сценария «Чапаев». Каждый советский зритель подробно и точно знает фильм, и для каждого знающего только фильм будет долнейшей неожиданностью добрая половина сцен первого варианта сценария.

Движение авторов «Чапаева» от варианта к варианту были поисками и обретением внутренней целесообразности действия, поисками форм выразительности, доносящих до миллионов основную тему произведения. Эта тема — руководящая роль партии на том участке социалистического строительства, которых является армия. Эта тема раскрывается в основном через рост и развитие Чапаева. Этой теме подчинились (а отчасти и выпали из произведения) намеченные в первых вариантах и равноправно там существовавшие темы: женщины в Красной армии эпохи гражданской войны; тема формирования выдающихся военных специалистов — из комиссаров партийных руководителей армии и наконец тема взаимоотношений отдельных групп белой армии, отношений, определивших и ускоривших ее распад. А между тем в первых вариантах все эти темы существовали совершенно равноправно с той темой, которая генерализовалась в окончательном варианте.

А следовательно, необходимо рассмотреть, что же давали первые варианты литературного сценария для характеристики отдельных персонажей и что дает окончательный вариант. Таким образом моя задача, сравнивая варианты сценария «Чапаев», — установить факт и становление замысла; отбор и уплотнение материала: генерализацию темы и подчинение ей подробностей. И здесь мне снова придется ограничить задачу и рассмотреть не всех персонажей, а лишь Фурманова и Анку, изменение которых, с одной стороны, наиболее разительно, а с другой стороны, достаточно характерно и для остальных персонажей сценария, кроме самого Чапаева.

1

Начнем с Фурманова. В варианте сценария, «списанном» авторами с фильма, сила и выразительность этого образа состоит в его взаимодействии с Чапаевым. Его действия по существу направлены только на чрезвычайно мягкое, умное и тактичное воспитание этого гениального полководца, вынесенного революционным потоком из самой гущи народных масс; все действия Фурманова в окончательном варианте сценария по существу направлены на партийное редактирование линии Чапаева, на помощь его росту. В этой роли Фурманова, в этих его действиях выражены его характер, его человеческие качества, выражено все то, что делает Фурманова близким и понятным зрителю.

В первых же вариантах сценария образ Фурманова имел еще три линии развития. Была линия овладения Фурмановым военным делом, овладения техникой того дела, на которое его послала партия. Затем была линия политической работы Фурманова в Чапаевской дивизии и, наконец, линия связи Фурманова с Фрунзе и тылом. Это может быть и не были последовательные сюжеты линии, но, безусловно, это были линии расстановки в сценарии важнейших смысловых акцентов.

Самый первоначальный из известных мне вариантов сценария начинался мультипликационной картой. Фронты гражданской войны, кольцом сжимавшие молодую республику, прокатывались по ней, вводя зрителя в положение страны. Затем следовала сцена в теплушке, где ткачи, голодные, холодные, перебирались на фронт, привыкая в дороге к оружию. И тут же на саквояже Фурманов перечитывал данное ему Фрунзе назначение к Чапаеву.

Затем следовал сон Фурманова. Это по существу экспозиция представлений Фурманова о гражданской войне. Привожу этот сон полностью, вместе с пробуждением:

> Лирический русский пейзаж. Его спокойствие и ясность внезапно нарушаются взрывом. В облаках дыма и пламени взлетают клочья земли и медленно-медленно опускаются на землю.
>
> Второй взрыв... Третий... На пригорке, в облаках неизвестно откуда идущего дыма, стоят два вооруженных всадника. Эта группа эффектна, как памят-

ник... Кони стоят, как вкопанные. Всадники в бинокли обозревают поле сражения.

Это — Чапаев и комиссар Фурманов.

Чапаев—человек огромного роста верхом на колоссальной лошади производит поистине грандиозное впечатление. Он медленно опускает свой огромный бинокль (непонятный гибрид подзорной трубы и ручного телескопа), низко нагибается к комиссару (тот сидит верхом, но его голова приходится лишь по пояс Чапаеву) и что-то говорит комиссару, указывая рукой в сторону неприятеля. Не слышно слов, но Фурманов утвердительно кивает головой, лихо дает шенкеля — и вылетает из кадра. Чапаев снова поднимает к глазам огромный бинокль и всем своим громадным корпусом устремляется вперед. Мягко изгибаясь, причудливыми волнами полощется по ветру развернутое красное знамя. Скачет отряд кавалеристов. Всадники, как бы плывут в воздухе, впереди отряда — Фурманов. Лихо, на всем скаку он выхватывает шашку; повторяя его движения, весь отряд блеснул на солнце сталью обнаженных клинков. Слышны торжественные звуки какого-то бравурного победного марша.

Храбрецы не замечают вздувшихся кругом снарядов. Фурманов, пригнувшись к самой гриве коня, скачет полным карьером. Он плывет, как бы летит, в воздухе. Моментами даже кажется, что он совсем застывает над землей. Передовая цепь белых сдается. Вот брошенная винтовка медленно описывает в воздухе дугу и плавно втыкается штыком в землю. Фурманов лихо осаживает коня... Лошадь встает на дыбы. Белые просят пощады... Некоторые бросаются на колени...

Фурманов кричит им:

Вставайте!

И в первый раз с начала части слышится человеческий голос. Но странно, что он совсем не похож на голос Фурманова, уже известный нам по прологу. Вдруг Фурманов встречается глазами с белым офицером, который целится в него из револьвера. Целящийся глаз уже на одной линии с прорезью прицела, с мушкой. Выстрел.

Беспокойно мотнув головой, Фурманов—просыпается, открывает глаза и сразу привстает на кровати.

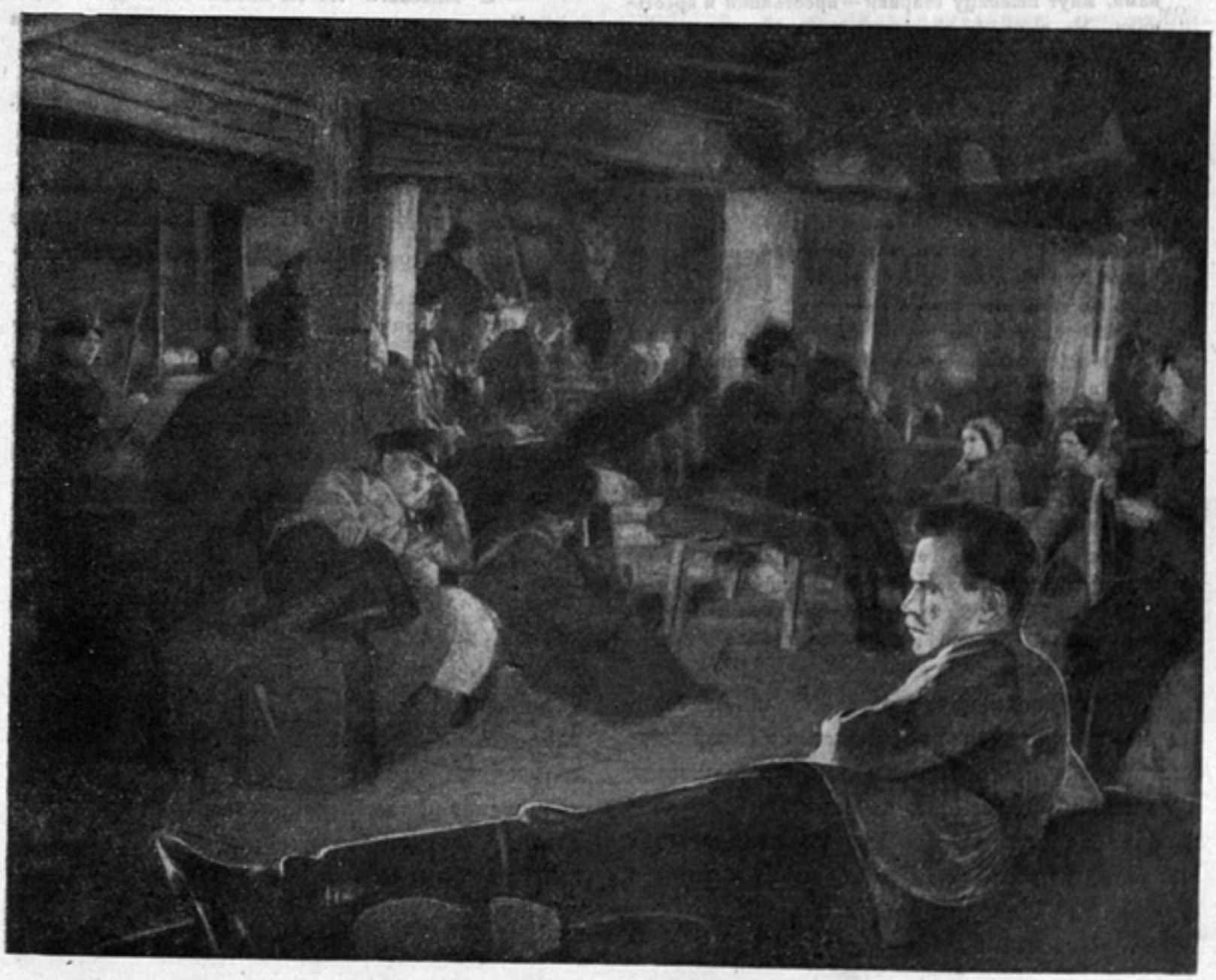
Посреди комнаты, около стола с лежащим на нем котелком, стоит незнакомый человек. Он внимательно оглядывает Фурманова... Потом просто говорит:

— Здравствуйте... Я — Чапаев.

Обыкновенный человек. Среднего, даже ниже среднего роста. По внешнему виду совсем непохожий на героя сонных видений Фурманова.

Представления Фурманова о действительности гражданской войны опрокидываются авторами немедленно. Эти представления подчеркнуто нереальны и нужны они авторам для того, чтобы наделить Фурманова чертами традиционного испуга штатского, попавшего в первый раз на войну. Этому и посвящена сцена, как бы замыкающая сцену сна, несмотря на то, что они разделены почти целой частью. Речь идет о сцене первого сражения в варианте, напечатанном в «Литературном современнике».

Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев, производство орденоносной фабрики Ленфильм



Вдоль цепи поскакал в развевающейся бурке Чапаев, за ним Петька. В цепи, выделяясь буденновскими шапками, лежат ткачи. Они нервничают. Но стараются делать вид, что бой для них—дело привычное.

Неожиданно станица окуталась дымками выстрелов замаскированных трехдюймовок. Через секунду донесся грохот первого залпа. Наши цепи сразу залегли. Теперь люди двигаются короткими перебежками. Застучали пулеметы. Фурманов почему-то вскочил на лошадь и дал шпоры. Испуганная лошадь закрутилась на месте. Фурманов хотел было двинуться по дороге, но вдруг дал повод... Впереди по дороге плясали фонтанчики пыли. Это пулемет белых взял дорогу под обстрел. Сильнее резанула пулеметная дробь.

Фурманов низко-низко нагнулся к холке лошади. И вдруг поскакал в противоположную сторону, туда, где не так резко визжат пули, где нет такой близкой и страшной опасности. Все отдаленнее и отдаленнее шум боя. И на эту постепенно затихающую симфонию боя „накладывается" какой-то знакомый нам музыкальный мотив. Фурманов полным карьером удирает с поля сражения. Его сопровождают звуки того же самого бравурного марша, который он слышал во время своей победной скачки во сне, правда теперь в несколько иронической музыкальной интерпретации. И как бы услышав эту „обидную" музыку, Фурманов, все еще изредка оглядываясь назад, в сторону боя, стал постепенно придерживать лошадь. Музыка начинает стихать и на последние звуки „иронического" победного марша снова накладывается шум отдаленного боя. Лошадь пошла шагом и наконец стала. Как бы окончательно придя в себя, Фурманов поднял голову и осмотрелся. Вдруг он удивленно уставился куда-то в сторону...

Невдалеке от дороги, размеренно взмахивая серпами, жнут пшеницу старики — крестьянин и крестьянка. На фоне отдаленного шума боя все это выглядит странно и необычно.

Фурманов тронул повод, под'ехал почти вплотную к ним и, нагнувшись, спросил:

— Вы чего делаете?

Старик выпрямился, не спеша осмотрел грозного всадника, и только пожал плечами, не желая видимо отвечать на явно глупый вопрос.

Фурманов смутился и, как бы оправдываясь, кивнул в сторону доносящегося гула.

— Не слышите разве?.. Бой идет.

Баба приостановилась, не выпуская из рук пучка колосьев, прислушалась... И, посмотрев на Фурманова, просто сказала:

— Ить, так каждый день... А исть что-нибудь надо...

Она подождала и, не дождавшись ответа, снова взмахнула серпом. Старик молча последовал ее примеру.

Фурманов опустил голову... Постоял минуту неподвижно. Затем повернул лошадь и поскакал назад к Сломихинской. Он едет быстрее и быстрее, туда, где дерутся его товарищи... Все громче и громче доносятся отдаленные звуки боя.

Эти две сцены чрезвычайно показательны не только для первоначальной характеристики Фурманова, но и для последующих отношений Фурманова с Чапаевым. В первых вариантах Фурманов не завоевывал Чапаева, как это он делал впоследствии в фильме, а наоборот, первые шаги к нему делал Чапаев:

Вошел Фурманов, Петька состроил гримасу. Чапай из-за кринки наблюдает за комиссаром.

Петька хитро прищурился:

— Тылы подтягивали, товарищ комиссар?

Фурманов повернулся, хотел что-то ответить. Но Чапаев перебил его, пристально глядя на комиссара, он сказал:

— Товарищ комиссар сполнял мое боевое поручение...— и, повернувшись к ординарцу, добавил:— А ты, Петька, попридержи язык-то... Пригодится... Авось когда-нибудь что-нибудь дельное скажешь.

Это подчинило развитие образа Чапаева выяснению характера Фурманова. То есть создало подробность, затрудняющую развитие действия. Таким образом задача показа Фурманова человеком штатским, привыкающим к войне и начинающим овладевать военным делом, развернутый показ черт характера и эмоций, возникающих в подобного рода ситуациях, заставили авторов усложнить экспликацию взаимоотношений комиссара с командиром.

Вместе с тем в погоне за полнотой показа взаимоотношений комиссара — представителя партии — с окружающей средой, даются в первых вариантах сценария две сцены. Первая из них — показывает отношение населения. В крестьянской избе Чапаев, Фурманов и чапаевцы пьют молоко. Чапаев спрашивает:

— Сколько тебе... за все?

Женщина улыбнулась и замахала руками:

— С Чапаева?.. Что ты Василь Иванович?!

Чапаев довольно засмеялся, затем хитро скосился на Фурманова и опять повернулся к хозяйке:

— А с комиссара возьмешь?

Женщина подозрительно посмотрела на Фурманова.

— С комиссара?

Она подумала и уверенно кивнула головой:

— С комиссара можно.

Такое положение Фурманова, положение человека, который сперва учится, сперва делает ошибки, а потом научается, потом завоевывает популярность, придавало совершенно иной смысл отдельным эпизодам, впоследствии вошедшим в фильм. Так, вторым эпизодом, характеризующим взаимоотношения Фурманова и среды, является знаменитый эпизод с захватом у крестьян живности и возвращением ее по требованию Фурманова. В варианте сценария, списанном с фильма, Фурманов арестовывает Жихарева, командира, партизаны которого занимались грабежом. Чапаев же врывается, пораженный самым фактом ареста и нисколько не интересующийся грабежом. Все дальнейшее поведение Чапаева — выражение партизанской амбиции, которую Фурманов здесь и преодолевает. В первых же вариантах сценария действовал еще и некий безымянный партизан. Чапаев, недопущенный ткачом к арестованному, в первом варианте

сценария отходил в сторону и далее не мешался. На освобождение своего командира бросался «партизан», угрожавший Фурманову гранатой и кричавший «бей комиссаров!». Арест этого «партизана» санкционировал Чапаев и поэтому следующая затем сцена прихода крестьян, благодарящих за то, что им вернули отобранное, ничего не решала, а лишь комментировала правоту Фурманова.

Такую комментирующую, не действенную роль в первых вариантах сценария играет и все относящееся ко второй линии, к политической работе Фурманова в Чапаевской дивизии. Привожу сцену:

Фурманов у стола перебирает какие-то бумаги.

Против него за столом красноармеец.

Это партизан из бывшей чапаевской вольницы. Он аппетитно ест из котелка щи, осторожно хлебом придерживая ложку и в промежутках говорит:

— В Аксютине ревком образовали. — Он проглотил новую ложку щей и улыбнулся: — Очень трудно было собрание вести... Все мешал какой-то рыжий... Борода веником... Бьет себя изо всей силы кулаком в грудь и кричит: „И как он есть Чапаев — наш крестьянский герой, должно Аксютино его именем называться".

Дмитрий что-то вспомнил и улыбнулся.

Красноармеец закончил:

— Пришлось проголосовать... Вот протокол.

Он передал Фурманову бумагу. Оба нагнулись, с трудом разбирая корявый почерк: „Постановили... деревню Аксютино переименовать в Чапаевку".

Сбоку кто-то осторожно кашлянул:

— Г-хм...

Фурманов обернулся.

Перед ним стоял дядя с бородой веником. Из-за его могучих плеч выглядывало еще двое крестьян. Бородач ухмыльнулся.

— К вам мы... К Чапаеву в отряд, значит. Только чтоб винтовки выдать, как полагается — честь честью...

Эта сцена имеет еще одну задачу — подчеркнуть массовый характер движения, народность дела Чапаева. Этой же задаче подчинен и ряд специально для того написанных сцен.

Такое выделение линий, отсутствие акцента и подчинение одной линии другой требовало комментариев от авторов. Таким комментарием в первых вариантах сценария служат письма, которые пишет Фурманов. Вот одно из них:

Пишет рука: „Дорогой товарищ Фрунзе. Моя работа в дивизии налаживается. Актив политработников правда состоит в большинстве из наших ткачей, но за последнее время нам удалось привлечь и несколько ребят из бывшей чапаевской вольницы. С самим Чапаевым у меня складываются настоящие отношения. Я у него многому научился и думаю, что и ему дал кое-что".

Во всех вариантах сценария и в фильме структура построения сохранена типичная для исторической хроники большого эпического размаха. Вопросы структуры «Чапаева» необходимо рассматривать отдельно, их традиция, идущая от исторических хроник Шекспира, и в частности «Генриха IV», любопытно трансформировалась. Здесь же необходимо указать на отсутствие замкнутого построения фабулы, делающее необходимыми все элементы произведения для выяснения внешнего хода событий. В «Чапаеве» внешне события связаны лишь хронологически, а внутренне обусловлены развитием основной темы. Поэтому приводимые выше линии развития сценария, относящиеся исключительно к образу Фурманова, в основном не имели других функций, кроме конкретизации и детализации этого образа.

Был ли характер Фурманова в первых вариантах сценария яснее от обилия черт и деталей? Был ли Фурманов ближе и понятнее зрителю в первых вариантах сценария, где он значительно подробнее показывался? Нет. Обилие черт и деталей, наличие равноправных линий затрудняло образ, разрыхляло его, придавало ему ненужную и усложняющую подробность. Генерализация темы, подчинение всего одной задаче — создали принцип отбора, благодаря которому из намеченного сперва подробного и безликого человеческого образа в фильм вошли только события, черты и качества, делающие Фурманова образом большевистского руководства, и те индивидуальные, неповторимые человеческие качества, которые помогли ему так быстро этим руководством стать, и, все лучшее, что есть в этом руководстве, в себе сконденсировать. Выпало три четверти и образ выиграл бесконечно. Фурманов получился только благодаря этому.

Основное в превращениях образа Фурманова состоит в том, что образ в окончательном варианте сценария строится не только из прямых действий данного персонажа, не только из сцен, в которых он непосредственно участвует. Образ строится из всей суммы действий всех персонажей с которыми Фурманов связан. И образ Фурманова растет на глазах зрителя в последнем варианте сценария не столько благодаря тому, что непосредственно делает Фурманов, сколько оттого, как под влиянием этих немногих, мягких, но решительных действий вырастает Чапаев, изменяется вся обстановка.

Перейдем же к превращениям Анки.

2

Если роль и значение Фурманова не снижались, а наоборот повышались от сокращения об'ема отведенного ему непосред-

ственно материала; если удаление сцен, эпизодов и линий, работающих только для выяснения характера Фурманова, лишь оттеняло и подчеркивало основную роль Фурманова в системе его взаимоотношений с Чапаевым, работало на основную тему фильма, носителем которой является Фурманов, тему партийного руководства в социалистическом строительстве, одним из участков которого является армия, — то превращение, испытанное образом Анки в трех вариантах сценария, — это сведение самостоятельной и автономной темы сценария к роли подсобной, это перевод во второй план персонажа первого плана и обретение в этом втором плане предельной насыщенности.

На одном из вечеров, посвященных «Чапаеву», исполнительница роли Анки, артистка Мясникова с горечью говорила, что тема женщины в гражданской войне, намеченная образом Анки в первых вариантах сценария, не попала в фильм. Анка дошла до экрана сильно урезанной. Поэтому долг кинематографии такую тему поднять остался неоплаченным.

В этом В. Мясникова и права и не права. Нотки горечи, прозвучавшие в этом выступлении, законны для актрисы, лишившейся трех четвертей своей роли. Правда и то, что Анка как носительница самостоятельной темы, на которой концентрируется внимание зрителей, независимо от всего остального, исчезла из фильма. Первые варианты сценария предлагали зрителю трех героев: Чапаева, Фурманова и Анку и три равноправных темы. Сценарий, списанный с фильма, несет одну основную тему и одного основного героя — Чапаева, отодвигая все остальное на второй план, а между тем образ Анки именно в этом последнем варианте выиграл в насыщенности и значимости.

Для Анки в первом варианте сценария существовала сцена в теплушке. За этой экспозицией следовала ее встреча с чапаевцами, которую необходимо привести полностью.

В этот момент дверь с треском распахнулась и в дверь с шумом ввалилась чапаевская „вольница", Накидали углы вещами, на столы, на стулья, на подоконники набросали шашек, ремней, револьверов, сумок, гранат. Суровые, мужественные лица. Угловатые движения, нескладная отрывистая речь. Вот один из гостей развалился на неубранной еще постели Фурманова. Огромные грязные сапоги подмяли одеяло... Закурил, стряхивая пепел на стоящий рядом чемоданчик Фурманова. Кто-то небрежно прислонился к маленькому столику... Столик хрустнул и покачнулся. Кто-то рукояткой раздавил стекло.

Петька пристроился в дальнем углу на скамейке. Бесцеремонно толкнул в бок спящего на ней под шинелью человека. Шинель вашевелилась. Человек потянулся и привстал. И даже видавший виды Петька открыл рот от изумления. Это была женщина, уже знакомая нам по теплушке ткачиха Анка. Она тоже с любопытством смотрела на Петьку. Потом, заметив его смущение и попытку встать, улыбнулась:

— Сидите... Ничего...

В комнате шумно и тесно. Чапаевская „вольница" ведет себя непринужденно и неорганизованно, но вы чувствуете в этой дружной боевой семье какую-то большую внутреннюю силу. Двое-трое из чапаевцев уже подсело к ткачам и угощается махорк« й.

Петька, о чем-то оживленно беседовавший с Анкой, обернулся к Чапаеву:

— Василь Иванович... Вот тут один товарищ...— он кивнул в сторону Анны, — ...пристрастие имеет к технической части... — И дальше лицо у Петьки совсем расплылось в широкую улыбку: —...желает обучиться пулеметному делу.

Чапаев повернулся, с недоумением посмотрел на Анну. Анна выжидающе смотрела на него.

Чапаев усмехнулся, пожал плечами и небрежно бросил.

— Ну что ж... Научи разбирать... чистить... ленты подавать...

Лежащий на постели Фурманов радостно хмыкнул:

— Петька-то... Он ее—научит!..

Чапаев сдвинул брови и выразительно посмотрел на остряка. Тот сразу проглотил усмешку и даже привстал с постели.

Отсюда начинается и далее последовательно разрабатывается авторами линия борьбы Анки за равноправие. Исконный армейский взгляд на бабу, грубость и цинизм взаимоотношений — вот что приходится преодолевать ей вместе с овладением техникой военного дела.

Ряд сцен, сцен чрезвычайно ярких и выпуклых, был написан авторами в первых вариантах сценария для того, чтобы показать, как сложен и значителен путь Анки к положению равноправного бойца-чапаевца.

В последнем варианте сценария, уже списанном с фильма, от этой линии остался лишь один штрих, одна черта, с достаточной яркостью дающая эту борьбу Анки. Речь идет о сцене у пулемета, с попыткой Петьки поцеловать ее. Этой небольшой, но крепко запоминающейся сцены оказалось достаточно для того, чтобы показать и чистоту, и целеустремленность Анки, и ее борьбу, и ее настойчивость, и силу ее характера. В первых же вариантах сценария в показ этих черт характера Анки, в показ пути женщины, участницы гражданской войны, были втянуты почти все действующие лица сценария.

Для ясности приведу еще один отрывок из первого варианта сценария:

Дверь распахивается, пропуская смущенного Петьку, Великана и подталкивающего их Чапая.

Чапай подходит к столу, снимает папаху и шашку.

— Вот комиссар... к тебе—по бабьему вопросу...

Фурманов поджимает босые ноги и недоуменно осматривает вошедших.

— По какому?...

Чапай кивает на мнущихся драчунов:

— Вот бойцы бабу не поделили... В драку полезли.

Фурманов нахмурился:

— Какую бабу?

Чапай делает вид, что ищет что-то на столе.

— Да эту... вашу... пулеметчицу...

Фурманов даже встал... подошел к Петьке:

— В чем дело?

Петька молчит. Великан осмелел:

— Петька пользуется... а мы в приглядку.

Фурманов резко повернулся. Хотел что-то сказать, но сдержался и отошел к окну.

Петька поднял голову.

— Врет он, товарищ комиссар.

Фурманов молча перебирает свою шапку.

Чапаев искоса проследил за ним взглядом и повернулся к партизану.

— Мы тут с товарищем комиссаром обсудим этот вопрос.— И он выразительно махнул рукой на дверь.

Партизан вышел.

Чапаев, сидя на скамье, стаскивает сапоги...

Фурманов молчит.

Петька возится у печки.

Чапаев, напевая, осторожно смахивает с сапога пыль.

Фурманов резко повернулся.

— Ерунда это... Анка не такая...

Чапаев свистнул:

— Такая, не такая...А не место бабам в армии.— Он встряхнул снятые сапоги, любуясь их блеском, и аккуратно поставил их на скамью.—Завтра же надо всех баб в тыл отправить. Что?

Лицо Петьки заметно вытянулось.

Совершенно очевидно, что давая такой разворот, авторы не могли ограничиться одной Анкой. Чапаевская точка зрения, отношение Великана к женщине в армии не с неба свалились. Они были мотивированы реальной обстановкой царской армии и непосредственно вытекали из того, что осталось от нее в наследство. Завершая эту линию, оказалось необходимым ответить на вопрос, что же за женщины были в Чапаевской дивизии. И вот непосредственно за «психической атакой» буквально в следующем же кадре:

Посреди улицы стоят нагруженные узлами и мешками возы. Около возов суетятся красноармейцы и несколько женщин.

Мы видели их раньше среди чапаевцев. Но тогда они были в мужских костюмах. Теперь все они в женском. Женщины суетливо размещают на подводах пожитки, усаживаются сами. Прощаются с красноармейцами.

Около одного из возов Анна. Она в том самом платке и пальтишке, в котором когда-то уезжала на фронт. В руках у нее узелок. Она тревожно осматривает по сторонам, разыскивая кого-то глазами.

Далее:

На возах уже расселись все уезжающие. Только Анна все еще медлит, всматриваясь в даль.

— Ну, трогай с богом! — крикнул чей-то высокий голос. Первый воз со скрипом тронулся. Анна вздохнула и стала усаживаться на второй воз, все еще оглядываясь назад. Воз заскрипел и двинулся вслед за первым. И вдруг Анна радостно вскрикнула. По улице бегом несется Петька. Анна соскочила с воза. Петька бежит ей навстречу.

Анна подбежала к нему:

— Что же ты... так поздно?.. Ну прощай! — она жмет ему руку и, повернувшись, бежит за возом.

Петька бросается за ней:

— Анна!.. — Да стой же ты! — Петька с чувством выругался.

Анна, не оглядываясь, бежит к уезжающему возу.

Петька делает несколько прыжков, хватает ее за руку и кричит:

— Стой говорю! Чапай приказал отставить! — и, уже повернувшись к медленно уезжающим возам, он сложил руки рупором и зычно рявкнул:

— Эй!.. Женское племя! Ворочай назад... Чапай приказал!

И наконец:

Чапаев бережно складывает записку в сумку. Дверь открывается. В дверях сконфуженная Анна и улыбающийся Петька:

Чапай обернулся. Анна нерешительно стоит у порога.

Чапай подошел к ней.

— Вот чего... Мне ребята про тебя рассказали... Ты того... Оставайся...

Анна радостно вскинула голову.

Чапай, как бы оправдываясь, повысил голос:

— Те, которые просто бабы — нехай едут!.. — А которые — бойцы, политические или там... медицинские — тех оставим... Ну раз так — садись чай пить!

Прослеживая эту линию дальше, зритель узнает, что у Анны в Иванове остался ребенок и она полна забот о нем. Все это не дошло до последнего варианта сценария, списанного с фильма. Что же там осталось?

Как это ни покажется странным на первый взгляд, несмотря на очень значительное сокращение подробностей, несмотря на ликвидацию самостоятельной темы, несмотря на перевод Анки на второй план, образ не стал менее значимым, не стал беднее.

Для того, чтобы подчеркнуть женственность Анки, ее наделили сыном. Между тем сцена прощания с Петькой лунной ночью в варианте сценария, списанном с фильма, оказалась ничуть не менее выразительной именно с точки зрения показа женственности Анки, хотя сама сцена имеет совсем другой смысл и введена авторами совсем для других целей.

Это вовсе не единичный случай. Оказалось возможным в прямом течении событий смыслово уплотнять сцены. Оттого, что та или иная сцена начинала работать на несколько различных черт характера, на не-

сколько положений, оставаясь в основном направленной на генеральную тему фильма — становилась богаче сама сцена, больше захватывала зрителей, ярче доводила до них мастерство актера.

В итоге же изменения, сопутствовавшие Анке от первого варианта сценария к варианту сценария, списанному с фильма, как и аналогичные изменения Фрунзе,— подтверждают мою основную мысль, что генерализация основной темы, подчинение ее развитию и решению всех прочих тем и линий, правильное распределение подробностей и их планов создают тот принцип отбора, при котором каждый отдельный момент произведения становится значительнее, работает на большее количество вещей и при котором каждый отдельный образ выигрывает, хотя ничего не делается специально и изолированно для каждого отдельного образа.

3

Аналогичные изменения произошли и с остальными персонажами «Чапаева». Белым был посвящен довольно длинный ряд сцен с пессимистом офицером, с солдатами, потерявшими веру и цель, с моментами падения дисциплины, с картинами распада — всем тем, что действительно происходило в белой армии и достаточно точно и выразительно передавалось авторами в первых вариантах сценария.

Потом оказалось, что и пессимизм офицера, и потеря веры в цель солдат, и падение дисциплины, и моральный распад — все это прекрасно вмещается во взаимоотношения полковника и его денщика. И при этом только путем переакцентировки и уплотнения сцен, намеченных первым вариантом сценария.

По существу весь путь от первого до последнего варианта сценария — это путь его уплотнения, это путь высвобождения от комментариев прямых, комментирующих сцен и комментирующих персонажей. Путь от варианта к варианту «Чапаева» — это поучительнейшая борьба за действенное прямое решение всех задач, стоящих перед авторами.

Здесь две линии — отсева и уплотнения. В первых вариантах авторы много занимались тылом и взаимоотношениями с ним. Сюда шли письма Фурманова к Фрунзе, разговоры Петьки о «тылах», сюда же относилось следующее письмо Фурманова:

> В штабной избе тихо. У стола пишет Фурманов: „...Ваше стремление на фронт мне понятно, но помните, что победа не только в нашем штыке, но и в Вашей работе, — работайте дружнее... работайте около своих станков".

Это оказалось ненужным, отсеялось, не влезло в фильм. И эпоха оказалась превосходно представленной без этого.

Не менее важным, чем отсев, чем ограничения в теме и в материале, является уплотнение. Б. З. Шумяцкий выступил в «Правде» со статьей «О темпах и ритме социалистического реализма», где говорил о чрезвычайной замедленности и малой сюжетной емкости наших картин. Здесь было сформулировано, пожалуй, основное ощущение, оставшееся после фестиваля от сравнения наших картин с западными. Однако это меньше всего относится к «Чапаеву».

«Чапаев», работа авторов на дело драматургии показатель того, как можно уплотнить фильм, как можно каждый эпизод насытить значительным и разнообразным содержанием, как можно каждым кадром двигать вперед основную тему фильма. Для этого оказалось необходимым найти генеральную тему вещи и пересмотреть все остальное с точки зрения подробностей, работающих на эту тему.

Одна из основных проблем нового периода развития советского кино, решаемая «Чапаевым», в том и состоит, что ни одну тему нельзя решать вне эпохи, вне ее людей и их характеров. И поэтому нет никакой необходимости заниматься каждым из этих дел в отдельности, ибо, решая тему, вы показываете эпоху, раскрывая людей и взаимодействие их характеров.

Уплотнение сценария и заключается в целесообразности его построения. Эта целесообразность состоит в правильном распределении планов, в умелом выделении основного, в овладении перспективой.

«Встречный» и тот период, который он определил в кино, возвратили нашему киноискусству образ. Но занимаясь каждым образом в отдельности, выписывая его тщательно и талантливо, киноискусство этого периода создавало нечто подобное произведениям палехских мастеров — обольстительные фигуры единого роста на плоскости, не дающие как следует почувствовать соотношение масштабов явлений.

«Чапаев» замечателен тем, что в нем найдено соотношение фигур. Это удалось найти потому, что была ясна генеральная тема. И именно поэтому удалось так много и так замечательно сказать.

Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева и засл. арт. Б. Блинов в роли Фурманова. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев, производство орденоносной фабрики Ленфильм

Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск «Союзинторгкино»

К вопросу о динамической с'емке

А. ГОЛОВНЯ

Искусство с'емки фильма — это умение аппаратом создать стиль фильма, это умение в каждую точку камеры, в ракурс, в свет, в бессчисленные «технические приемы» кинокамеры вложить свое «отношение» к об'екту, свое «суждение» о нем. Искусство постановки фильма — это умение «писать» фильм киноаппаратом, умение излагать фильм на экране.

Кинематограф непрестанно изобретает все новые и новые приемы постановки, с'емки, но мы только подходим к пониманию того неисчерпанного, своеобразного арсенала выразительных средств, которые таит в себе искусство, развившееся на базе высочайшей техники и ставшее искусством в самой передовой по человеческой культуре стране.

Поэтому иногда бывает печально, что и наши фильмы, показываемые сегодня, по всей методике своей постановки и с'емки часто являются вчерашними.

Мы очень мало сегодня говорим о культуре кадра, о выразительности ракурса, о единстве оптической и драматургической формы, о стиле самой вещи.

Борьба за драматургию, за характеры отнюдь не снимает с нас ответственности и за чистоту языка фильма, борьбу за кинематографическую культуру, за стиль, за искусство постановки и с'емки.

Когда Райзман делал в «Летчиках» свой «второй план», то он делал его оптически, делал на экране.

И когда Довженко величественно над всей землей хоронил Василя в «Земле», то он это делал кинематографически. Это не «эффекты» операторской работы — это стиль кинематографии, это язык художника, работающего на экране.

И главное, техника решения и стилевые и художественные качества есть единство, и никакие разделения здесь недопустимы.

В области композиции фильма в последнее время утвердилась как прием, как одно из сильнейших средств выразительности с'емка движущейся камерой, то, что мы условились называть «динамической с'емкой».

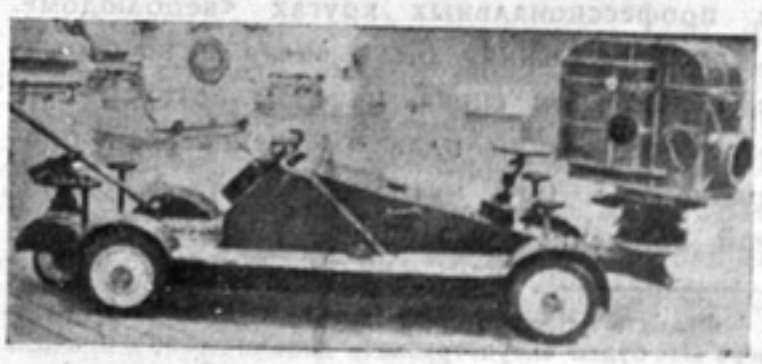
Кинематограф постоянно работал сменой замкнутых в рамку кадров. Сцена разбивалась на ряд кусков, связанных между собой единством развития сюжета, или единством идеи вещи, и движение происходило внутри этого прямоугольника. Композиция, свет, ракурс развивались лишь для статического кадра, вся техника с'емочного процесса, декорации, освещение, методика актерской игры и построение мизансцен строились на том, что рамка кадра неподвижна.

В своих художественных исканиях по компановке кадра, кинематограф мог брать многое и от живописи и от театра и только оптический рисунок, ракурс и монтаж были первыми самостоятельными приемами нового искусства. Когда же аппарат двинулся с места, тренога уступила место колесам, тогда и искусство с'емки и техника с'емки начали видоизменяться.

Актер получил почти бесконечную сценическую площадку. Поле зрения аппарата бесконечно расширилось и в ширину и в глубину, если раньше аппарат мог только подсмотреть движение, то он сейчас пошел за ним сам. Тысячи форм проявления жизни стали доступны аппарату.

В кинематографе хроника часто открывала технику приема раньше, чем художест-

Рис. 1. Тележка-кран — конструкции фирмы Уорнер Бросс. Конструктор Альберт Тондре. Фото и описание заимствовано из журнала „American Cinematographer"



венный фильм, так было с ракурсом, так сейчас с движением аппарата, но только в художественном фильме прием делается искусством, включается в общий стиль вещи.

Многие приемы появляются изредка в разные периоды развития искусства, но только в определенный период они становятся стилем. Сейчас динамическая с'емка стала общим достоянием киноискусства. Она становится даже модой, принося вред и искусству, и кино, и производству, примером чего могут служить многие образцы западной и американской кинематографии, у представителей которой уже раздаются трезвые голоса протеста.

Я много слышал от наших киноработников о том, что они свои новые фильмы собираются снимать или исключительно с движения или, главным образом, этим приемам. На наших фабриках идет лихорадочная постройка кранов, тележек и других приборов. Возможно, к осени директора групп будут учитывать производительность с'емочных коллективов не по числу снятых кадров, а «по количеству из'езженных аппаратом километров», как острят теперь американские операторы [1].

Начало использования динамической с'емки в художественной кинематографии относится едва ли не к первым фильмам.

Еще в «Кабирии», производства «Чинес» 1910/11 года уже двигался аппарат.

А в 1915 году в знаменитой «Нетерпимости» Д. В. Грифитса была сооружена самая большая конструкция для движения камеры. Билли Батчер, один из первых операторов-художников, рассказывает об этом в своих воспоминаниях.

Конструкция представляла собой «тележку» высотой в 43 метра, шириной в основании 20 метров, тележка двигалась по 4-метровым железнодорожным рельсам, приводимая в движение силой 25 человек. Во время с'емки аппарат от'езжал от об'екта и одновременно поднимался вверх на полную высоту 43 метров.

Для этого аппарат, оператор и его ассистент помещались на платформе, поднимаемой вверх силой 8 человек.

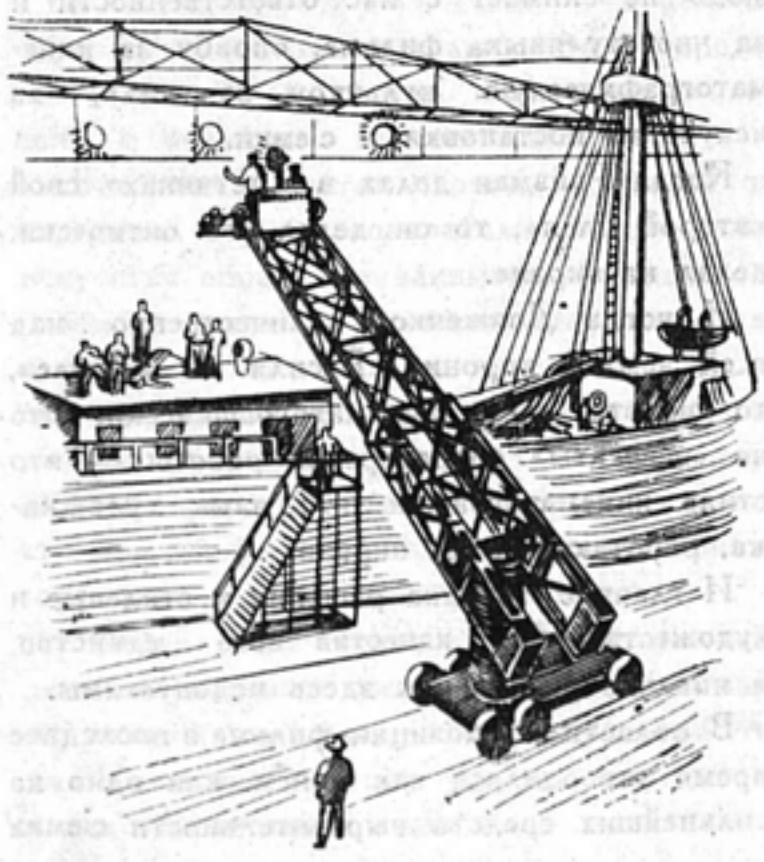
С'емочный аппарат был Патэ, именуемый в профессиональных кругах «верблюдом». С этой «тележки» была снята в непрерывном движении сцена, началом которой был огромный общий план с «сценической площадкой» в 600 метров длиной, заполненной движением колесниц, войск, а ее концом — крупный план двух голубей, запряженных в маленькую тележку. Нинуш в журнале «Фильмтехник» утверждает, что первые с'емки движущимся аппаратом были произведены в «Кабирии», до 1927 года они «нырнули» в неизвестность и лишь затем немецкий кинематограф начал ими пользоваться и уже от них американцы заимствовали этот прием.

Это верно. Немцы возвели его в моду, они таскали аппарат куда нужно и не нужно, заставляли проходить его сквозь 12 дверей, подниматься по лестницам, ездить за экипажами куртизанок.

Движущаяся камера стала аттракционом, постановочным трюком, иногда эффектным, всегда дорогим и редко художественным. Только в фильмах Паббста прием был осмыслен и художественен. В фильме «Западный фронт» есть сцена, когда двое ползут в разведку, и аппарат, то опускаясь, когда они ползут по бугру, то занимая верхнюю точку, когда они прячутся в воронку, передает напряжение и тревогу сцены.

Даже блестяще сделанная панорама в фильме «Конгресс танцует» — не больше, чем эффектный аттракцион. И здесь же я вспоминаю, как медленно пополз вниз аппарат, когда по одесской лестнице пошли со спущенными штыками шеренги солдат расстреливать беззащитных людей — тяжелая поступь солдатских ног, неизменно наступающая смерть, медленно ползущий аппарат. Здесь уже нет аттракциона, здесь уже

Рис. 2. Кран для кинос'емки „American studio serwis"



[1] Фраза в кавычках взята из статьи Виктора Сильнера „Не будем злоупотреблять динамической с'емкой".

никто не будт говорить о приеме — ибо это органично, ибо здесь камера участвует в раскрытии смысла, построения вещи («Броненосец «Потемкин», режиссер Эйзенштейн, оператор Тиссэ, 1925 год, производство Госкино, Москва).

Или бешеная динамика финала «Бури над Азией», которой, вскакивая с мест, аплодировали те же немцы в «Мармор Хаузе» и «Капитоле», финал был сделан монтажом и с'емкой с движения, произведенной в монгольских степях без асфальта, без кранов, со старого потрепанного Форда («Потомок Чингис-хана», 1927/28 год, режиссер Пудовкин, оператор Головня, производство Межрабпомфильм).

Или незабываемые кадры из «Земли», когда все величие, эпическая мощь рассказа достигается с'емкой с движения, как будто над всей землей несут друзья гроб с телом убитого кулаками Василя. В этих кадрах — искусство работы камерой, здесь в «технический прием» вложено «отношение» к об'екту, здесь нет голой техники, а подлинное искусство письма фильма на экране. Вот такие примеры показывают, что сила и художественное воздействие приема определяются искусством мастера, умеющего найти правильное и единственное решение, и что изобразительный момент в фильме играет такую же роль для изложения драматургических задач, как и актер, и монтаж, и мизансцены.

Поэтому любой прием изобразительного мастерства может быть рассматриваем только для данного конкретного решения.

И совершенно замечательно то, что техника осуществления далеко не всегда находится в прямой связи с художественными результатами. Незабываемые кадры в «Земле» сняты в поле, с примитивной тележки на резиновых шинах. Американцы же рекламируют грандиозный кран для динамической с'емки, главная достопримечательность которого — цена в 50 000 долларов.

Я бы непрочь иметь у себя в павильоне такой кран, но думаю, что 50 000 не решают проблемы искусства и даже не всегда техники — дело решают люди.

Прекрасная панорама в «Летчиках» — «проход Беляева» — также снята с деревянной тележки, установленной на досках-рельсах, но смысл и художественный эффект этой панорамы в том, что в этом кадре художники решили определенную задачу. Беляев идет сообщать больному Щукину о том, что самолет его конструкции полетел, и вот этот факт получает пафосную насыщенность,

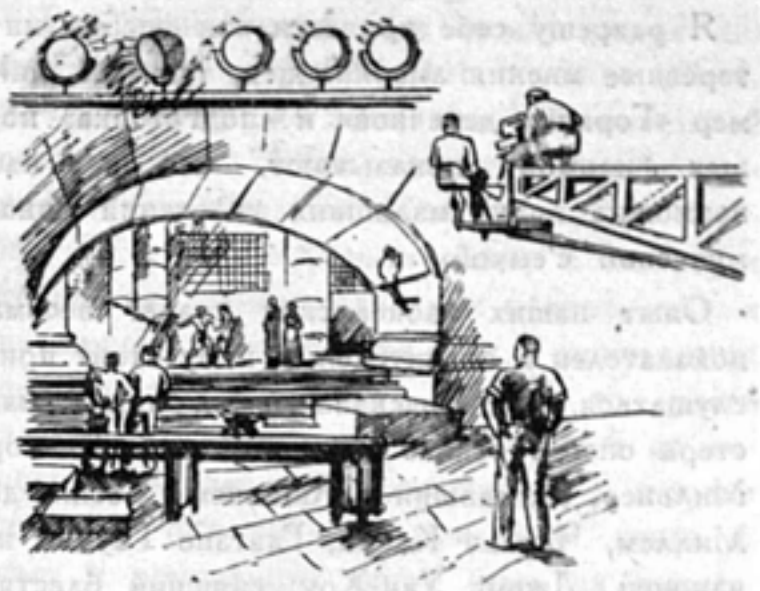


Рис. 3. Кран на с'емке в американском ателье

исключительную выразительную силу тем, что на протяжении длинного пробега Беляева на фоне непрестанно сменяются бесчисленные эскадрильи самолетов и к концу сцены эти самолеты становятся символом мощи нашего воздушного флота. Здесь с'емочный прием решил драматургическую задачу.

Я, как лучшие драгоценности, собираю все то, что сделал киноаппарат, и люблю и храню в своей памяти лучшие кадры, ибо киноаппарату шаг за шагом, кадр за кадром приходится завоевывать себе право и признание орудия искусства. Драгоценные кадры, рассыпанные в сотнях фильмов от «Нетерпимости» до «Чапаева», создают тот золотой фонд, по которому будущие искусствоведы будут определять этапы формирования и созревания искусства кино-с'емки, искусства писания кинофильмов аппаратом.

Технически очень хорошо сделанные панорамы в «Горячих денечках», показывающие тщательную работу и высокую технику оператора Л. Каплана и художника Босулаева, имеют характер формального, аттракционного пользования приемом. Только кадр панорамы лагеря дает художественный эффект, раскрывая перед нами широту и пространственность.

Остальные панорамы не несут на себе какой-либо смысловой нагрузки, они не решают смысла кадра, а потому их художественная ценность невелика. Они похожи на то, как используется движение аппарата на Западе и в Америке. И отсюда мне стали понятны жалобы виднейших американских операторов на движущийся аппарат.

Я разрешу себе привести эти весьма интересные мнения американцев, так как пример «Горячих денечков» и «подготовка» новых фильмов показывают, что и у нас возможна волна излишних увлечений динамической с'емкой.

Опыт наших заокеанских коллег весьма показателен и значителен, к нему стоит прислушаться, ибо высказываются такие мастера операторского искусства как Виктор Мильнер, снимавший с Любичем и Сесиль-де Миллем, Чарльз Кларк, Гаэтано Гаудио и, наконец, Джемс Уан-Хоу, снявший блестящий фильм «Вива Вилла!».

Виктор Мильнер говорит: «Несомненно, ни один кинотрюк не может быть таким эффективным при правильном применении, но за последние несколько лет мы пережили настоящую оргию таких с'емок.

Чарльз Кларк выражается еще определеннее: «Конечно, правильная и своевременная, динамическая с'емка может быть очень эффектной, но по-моему большинство с'емок такого рода просто показывает, что режиссер не уверен в своем искусстве. Часто они вводят ее вне ритма картины... или не оправданно... В таких случаях, я думаю, режиссер так или иначе одурачивает себя или не в состоянии дать сцену динамически и вводит в нее искусственное движение тележки или крана, для того чтобы уверить себя (и свое начальство) в том, что в сцене есть естественное движение.

В других случаях неправильного применения таких с'емок должно быть более обидное толкование: режиссер чувствует, что его метод становится устаревшим и он прибегает к динамической с'емке, чтобы подумали, что он тоже может итти в ногу с веком».

В этих высказываниях есть один чрезвычайно показательный момент. Операторы целиком отделяют себя от режиссеров, в их высказываниях не чувствуется ответственности за фильм, за его художественную трактовку. Фильм не является для американского оператора его детищем, оператор приходит и заключает контракт, снимает верно, часто творчески совершенно чуждые ему вещи. В этих высказываниях очень ярко видна разница советской и американской системы работы над фильмом. Если у нас оператор чувствует себя полноправным автором и творцом фильма, то там даже лучшие люди операторского цеха не чувствуют себя таковыми.

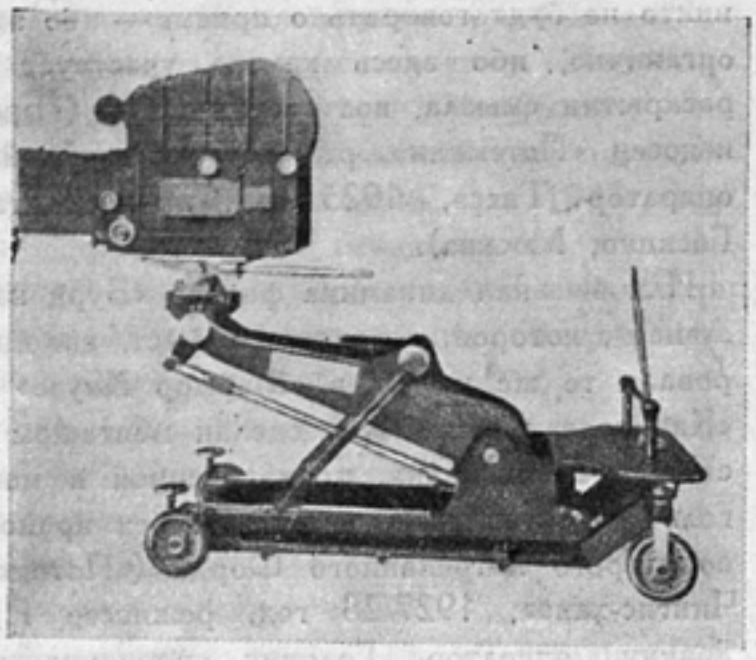


Рис. 4. Тележка-кран. Нижнее положение 23,5 дюйма, верхнее — 70 дюймов

Но вместе с тем это — высказывания людей, прекрасно разбирающихся в своем искусстве и имеющих далеко незаурядный художественный вкус, поэтому понятны их злобные и насмешливые слова по поводу режиссеров «боящихся отстать от века».

Очень важно замечание Кларка о том, что динамическая с'емка часто лежит вне ритма картины и замедляет темп развертывания действия. То же подчеркивает и Джемс Уонг-Хоу, говоря, что «средняя динамическая с'емка» в конечном счете просто вводит в сцену или отрывок ложное движение. Она нарушает развитие действия и зажимает большие куски пленки...

И действительно темп фильмов, в которых много сцен снято движущимся аппаратом, всегда замедлен, эти длиннейшие куски пленки театрализируют кинематографическую мизансцену.

Особенно резко это было видно в китайском фильме, демонстрировавшемся на советском кинофестивале. Бесконечная езда вокруг и около стола необычайно замедляла темп фильма.

Такое же явление мы имеем и в «Горячих денечках» в плане проезда аппарата над ночным двором, заканчивающимся крупным планом артистки Окуневской.

«Фильмтехник», давая в номере от 9 февраля 1935 года рецензию на операторскую работу Лагормо в фильме «Стальной луч», приводит как достижение операторской техники то, что в фильме без всякого обреза пленки, монтажем аппарата снят бесконечный диалог двух актеров в одной комнате.

«Сначала был снят общий план сквозь дверь, у которой стоял актер, затем камера поехала к его партнеру, сняла его крупным

планом, затем под'ехала к главному герою и проследила за его входом в дверь, сделав оборот на 180 градусов и, показав встречу двух действующих лиц, здесь снята, поворачиваясь, крупные планы того и другого актера и двинулась за одним из них к столу, актер посидел, встал и камера опять последовала за ним к месту партнера. Здесь был снят диалог переводами аппарата с одного лица на другое, причем повороты были на 180 градусов, затем опять поездка за пошедшим к столу актером и в заключение выезд вместе с одним из них за дверь».

Все это действительно трудно снять, трудно ставить свет в замкнутой декорации, трудно работать актерам, но, мне кажется, что такие 300-метровые сцены могут быть действительно выразительны в редчайших случаях. И проще и быстрее, дешевле и, думаю, что эффектнее, можно было решить эту сцену в монтажном построении.

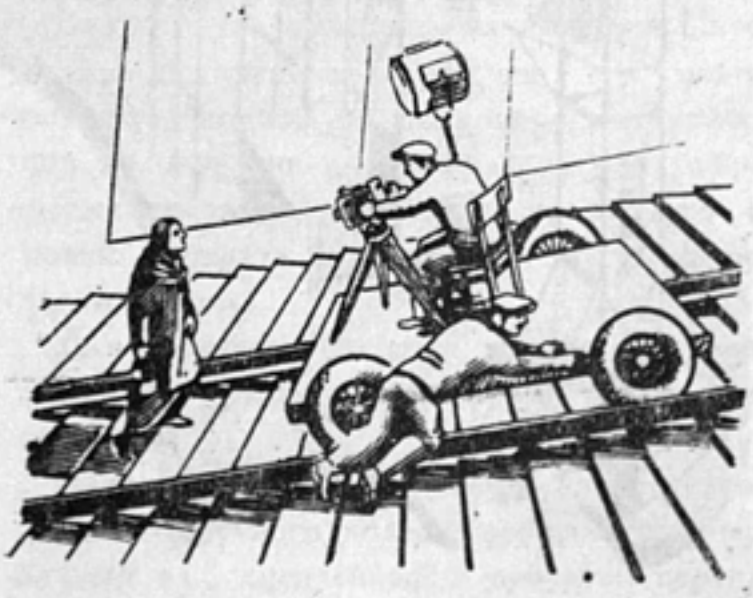
Американцы очень злы на динамическую с'емку, — трудно и плохо ставить свет, дорого, пропадает время.

А Гаэтано Гаудио говорит, что плоха и аппаратура для динамической с'емки, ибо с'емки с движения должны быть такой же плавности, как наш взгляд при медленном повороте головы».

Я думаю, что аппаратура не так плоха; ниже я приведу краткое описание нескольких агрегатов для динамической с'емки.

И дальнейшие жалобы Гаэтано Гаудио на то, что динамическая с'емка портит и свет и композицию правильны в тех случаях, если действительно сцены снимаются с движения только для того, чтобы не отстать от века.

Рис. 5. С'емка прохода арт. Барановской по Иорданской лестнице Зимнего дворца. «Конец Санкт-Петербурга», 1927 год



Эта павильонная езда между двумя дискутирующими персонажами, конечно, убога, но в том-то и дело, что действительной динамической с'емке присущи свои совершенно своеобразные композиционные приемы. Если рассматривать с'емку с движения только как сумму отдельных планов, снятых на едином куске пленки, как в приводимом примере из немецкого фильма, то здесь действительно можно жаловаться и на испорченный свет и на композицию — и такие сцены лучше снимать монтажно, когда и свет и композиция могут быть на высоте.

Поэтому прав Гаэтано Гаудио, говоря дальше, что девять десятых режиссеров будут снимать сцены методом динамической с'емки и «для безопасности» снимать эти же сцены обычным порядком. Затем режиссер показывает динамические куски дирекции, демонстрируя таким образом свои режиссерские способности, а в окончательный монтаж входят сцены, снятые «для безопасности», а снятые с движения летят в мусорный ящик. Если бы директора ателье знали об этом, учли бы все время, силы и деньги, истраченные на эти с'емки, было бы меньше так называемых «умных режиссеров» (или вернее они нашли бы действительно умных режиссеров) и картины делались бы лучше и рациональнее. Почти то же говорит оператор Чарльз Ланг, совершенно справедливо возмущаясь дублированием сцен, снятых с движения, ибо применение движения тогда оказывается случайным и ничем не оправдано — растрачиваются лишь деньги и время.

Мне кажется, что в этом случае наши американские коллеги правы. В методе с'емки может быть только одно решение. Сцена прохода Беляева в «Летчиках», похороны Василя в «Земле» получили свой смысл и художественную силу только благодаря применению приема динамической с'емки (конечно, в соответствующей драматургической ситуации). Снять эти сцены иначе «для безопасности» и заменить их, ни режиссер, ни оператор не согласились бы.

Динамическая с'емка чрезвычайно дорога, требует большего времени, сложной аппаратуры, денег и пленки и бросать все это в корзину все же жалко. Я думаю, что на наших фабриках этой оргии динамических с'емок не будет. Но мне кажется, что при составлении смет и планов нужно строго проверить те сцены, с'емка которых будет производиться с движения, и ежели они просто заменяются монтируемыми кадрами,

то незачем мучить оператора, тратить время и советские деньги. И поэтому я совершенно согласен с высказыванием американца Джорджа Фолелей, что и режиссер и оператор «должны быть совершенно уверены в том, что динамическая с'емка необходима с драматургической точки зрения и желательна фотографически», и с Франком Гудом, говорившим, что «динамическая с'емка только тогда оправдана, когда сцену нельзя решать иначе».

Венгерский оператор Эрно Мецнер ратует за динамическую с'емку. Им была произведена следующая с'емка. В декорациях, представляющих собой улицу в 100 метров длиной, заканчивающуюся 4-этажным домом, снимался с движения проход героя по всей этой улице, затем вход его в дверь дома и под'ем на 4-й этаж, снимаемый поднимающимся на лифте аппаратом (проходы героя были видны сквозь окна декорации. Лифт специально выстроен; см. рис. 6). Затем аппарат в'езжает в окно 4-го этажа и сопровождает героя в его проходе по нескольким комнатам вплоть до остановки у окна, из которого видна противоположная улица.

И все это не увидело света проекционного аппарата, лежит в корзине. Сцена очевидно была «для безопасности» снята обыкновенным методом, смонтирована и так вошла в картину.

Но все же динамическая с'емка — одно из острейших орудий кинематографической выразительности.

Умное, продуманное пользование этим методом будет развиваться и техника с'емки будет усовершенствоваться. Когда А. П. Довженко говорит, что он ответственнейший фильм свой о Щорсе будет снимать динамически (движущимся аппаратом), то я верю ему, что в этой с'емке будет такая же сила, как и в кадре гроба Василя, несомого над украинскими богатыми полями.

Но если эта великолепная сцена была снята с простой тележки с резиновыми колесами, то все же не следует, чтобы наша техника на этом остановилась. Динамическая с'емка хороша только при абсолютно точной технике выполнения. Американцы в этом отношении, несмотря на жалобы Гаэтано Гаудио, многого достигли, и я хочу в заключение привести описание нескольких таких приборов.

Всю аппаратуру, применяемую для динамической с'емки, можно разбить на четыре категории.

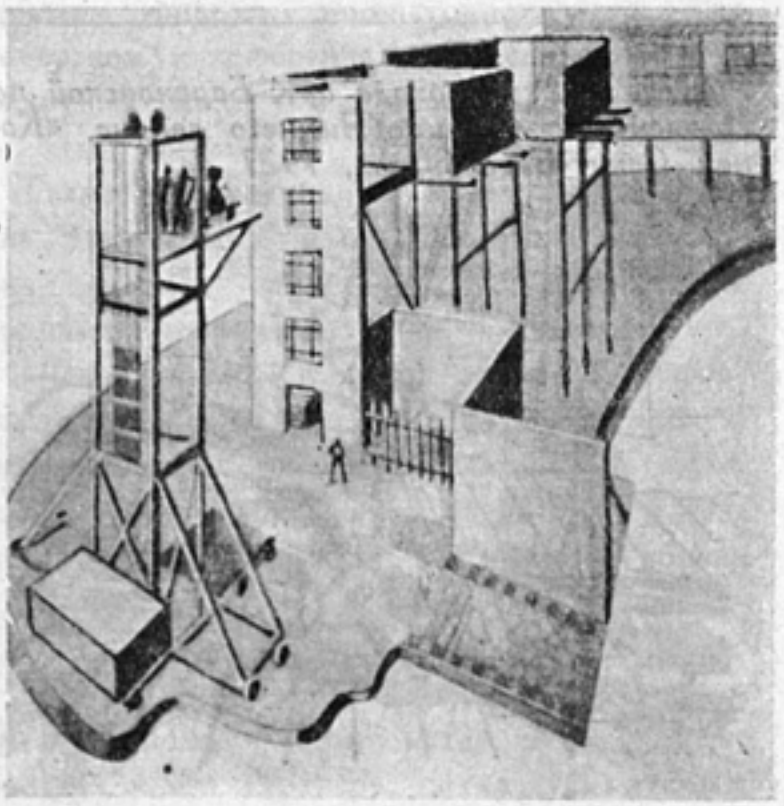
Первая группа. Это деревянные временные конструкции, изготовляемые в соответствии с потребностями той или иной с'емки. Таковы, например, досчатые рельсы и деревянные тележки, примененные Л. Косматовым в «Летчиках». Таковы конструкции Каплана и худ. Босулаева в «Горячих денечках».

Такова конструкция двойной тележки, показанная на рисунке 7, для с'емки прохода по лестнице и дальнейшего следования за актером.

Таковы конструкции, примененные В. С. Нильсеном при с'емке панорам в «Веселых ребятах».

Второй род приборов — это подвижные (ездящие) штативы. Штатив фирмы Дебри известен, я на нем останавливаться не буду. Фирмой Бель-Новель выпущен недавно новый ездящий штатив «Ротамбулятор». Основанием его является литая платформа, передвигающаяся на трех низких колесах. Общая высота 2,28 метра. Вес 315 килограммов. Аппарат помещается на платформе, двигающейся червяком вверх и вниз по колонке. Платформа имеет вертикальный и горизонтальный наклоны. Целиком штатив передвигается, подталкиваемый ассистентом оператора. Главный недостаток подвижных штативов тот, что они требуют абсолютно идеального пола, пригодны они только в павильоне для с'емки как раз тех «средних» сцен, против которых так протестуют американские операторы.

Рис. 6. Схема с'емки с движения многоэтажной декорации, описанной Э. Метцнером. (Заимствовано из «Close up».)



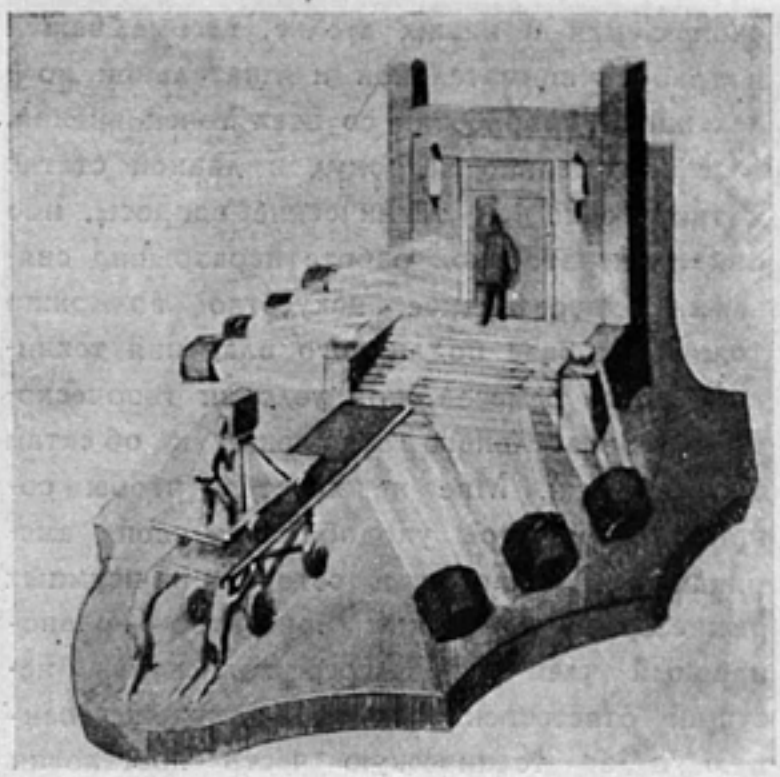


Рис. 7. Схема с'емки с двойной тележки. (Заимствовано из «Close up.»)

Третий вид аппаратуры — это тележки. Помимо простых четырех- или трехколесных тележек, не управляемых, двигающихся только по прямой, в последнее время сконструированы весьма совершенные агрегаты. Таким агрегатом является в частности пятиколесная тележка или легкий кран фирмы Уорнер Брос (Американ).

Легкие краны, пригодные в основном для павильонных с'емок, применимы также и на натуре при соответствующем грунте. Преимуществом их является устойчивость, подвижность и возможность изменения высоты под'ема аппарата во время самой с'емки.

В тележке Уорнер Брос (см. рис. 3) камера помещается на конце плеча крана, горизонтальное положение аппарата при под'еме обеспечивается цилиндрической головкой фрикционного типа. Шасси смонтировано на четырех небольших колесах, соединенных между собой и управляемых с буксира. При надобности, два задние колеса могут быть выведены из действия. Пятое колесо смонтировано так, что его можно опустить, подняв от пола передние колеса, при пользовании пятым колесом радиус вращения тележки укорачивается, так что ее можно вращать по полному кругу по оси задних колес.

Для статической с'емки четыре винтовых джека могут совершенно поднять тележку от колес.

Плечо крана поднимается посредством большого ручного колеса, вращающего червячный вал, сцепленный с зубчатой передачей, колесо имеет стопор. Уравновешенность хода при под'еме и опускании достигнута применением спиральных пружин, намотанных на конические барабаны.

На плече крана имеются два места, для оператора и ассистента, сидения вращаются, возможно прикрепление кронштейнов для осветительных приборов. На основании плеча укреплены две рукоятки, для того чтобы тележку можно было передвигать во время с'емки.

Все манипуляции с тележкой-краном производятся вручную. Нужно заметить, что весь механизм движется бесшумно и пригоден для звуковых с'емок. Так, например, стопоры для остановки аппарата при горизонтальном или вертикальном панорамировании покрыты резиной, устраняющей шум.

Эти тележки практически позволяют производить с'емку на высоте от 24 дюймов до 8 футов (2 метра), производить панорамы по полному кругу. Движение плавно и точно. Ширина тележки 31 дюйм. Вес 1 100 английских фунтов. Они могут служить и для статической и для динамической с'емки.

Полагаю, что такой тип агрегата был бы полезен и для наших ателье. Нельзя требовать от этих агрегатов абсолютной универсальности, ибо почти всегда одни качества должны итти за счет других, так например, увеличение высоты под'ема в корне изменило бы всю конструкцию. И поэтому для с'емок, где необходим высокий под'ем камеры, возможность проезда над предметами или головами людей, применяется четвертый род конструкции — краны.

Конструкции кранов чрезвычайно разнообразны. Основные требования, которым они должны отвечать, это бесшумность работы при звуковых с'емках, достаточная подвижность и вместе с тем абсолютная плавность хода тележки и кранового плеча, достаточная высота и угол под'ема плеча.

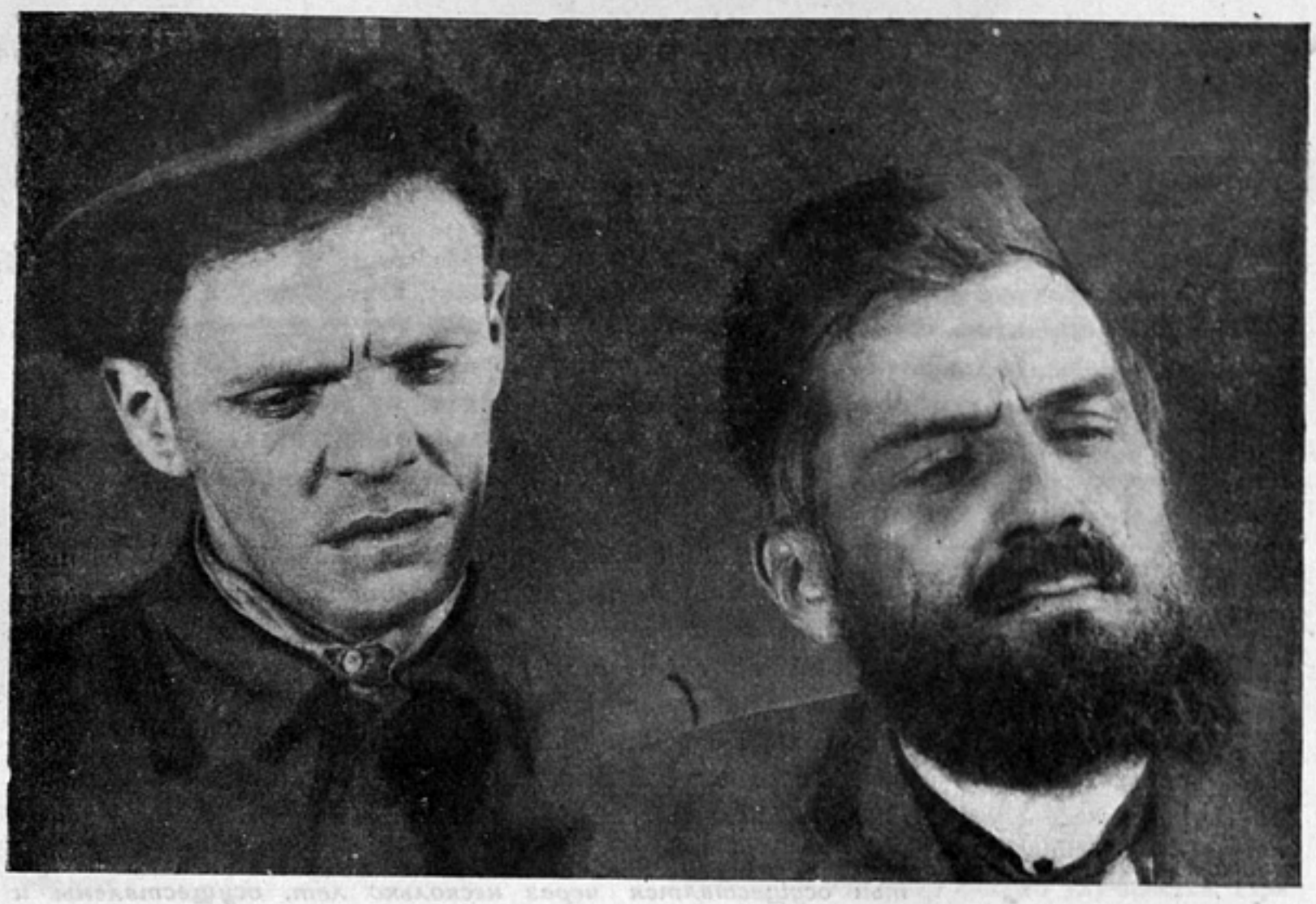
Кроме уже упомянутого крана фирмы «Универсаль», данных о котором кроме цены в 50 000 долларов я не имею, нужно остановиться на кране «Дженераль студио сервис». Этот кран может поднять площадку с операторами, камерой, двумя лампами для подсветки и установкой для микрофона на высоту 10 метров над полом, при угле под'ема плеча в 70 градусов. Управление краном ручное и им можно пользоваться и в ателье и на натуре. Тележка установлена на автомобильных колесах, колеса снабжены тормозами, рама тележки стальная. Плечо крана длиной в 7½ метров сделано из дюралюминия. Все механическое устройство

сконструировано таким образом, что один человек может легко управлять под'емом и поворотами плеча.

В этой конструкции крана, так же как и в «Ротамбулаторе» Биль и Говело, сделано одно важное нововведение — движение камеры всегда идет по одной оси, проходящей (условно) через об'ектив, чем устраняются перспективные искажения, возникающие очень резко при с'емке с движения, в особенности короткофокусной оптикой.

Я не останавливаюсь в этой статье на технических особенностях постройки декораций и установки света при динамической с'емке, но полагаю, что эти вопросы должны быть освещены в нашей специальной технической литературе, так как техническая реконструкция с'емочного процесса, возникающая в связи с применением динамической с'емки в наших ателье, весьма важна и требует внимательной и тщательной коллективной проработки со всех точек зрения.

Я сознательно затронул в данной статье и творческие и технические вопросы, ибо они в операторской работе неразрывно связаны. Операторское искусство возможно только на базе подлинного владения техникой своего ремесла, при условии творческого и сознательного отношения к об'ектам своей с'емки. Мне не хочется, чтобы советские операторы уподоблялись своим американским коллегам и сетовали на неумных режиссеров. Советский оператор — равноправный член творческого коллектива, несущий ответственность и за художественную и за техническую часть постановки фильма, а с'емка фильма — это подлинное искусство.



ВВЕРХУ: Засл. арт. В. Зускин в роли конторщика Арье и засл. арт. Б. Послáвский в роли богача Новика.
ВНИЗУ: Арт. Г. Орлов в роли столяра и засл. арт. Л. Кмит в роли кочегара Васи.
Кадры из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Раппопорт, производство орденоносной фабрики Ленфильм.

Кино в СССР

А. РИШАР

Мы печатаем в сокращенном виде статью участника первого советского кинофестиваля, крупного французского киноспециалиста, инженера А. Ришара, помещенную в журнале „La Cinematographie Française“

Статья инженера Ришара представляет интерес для советских киноработников своей об'ективной оценкой путей развития советской кинематографии. Следует, однако, указать, что ряд мероприятий в области технического оснащения советской кинематографии, которые по мнению автора статьи осуществятся через несколько лет, осуществлены и осуществляются уже сейчас.

Кинематограф дал советской власти новые средства пропаганды, он позволил ей затронуть массы более верно и сильно, чем это могла бы сделать пресса.

Таким образом, кино является мощным рычагом в руках государства коллектива как средство пропаганды.

Сущность советского кино

Мы употребили слово пропаганда, так часто применяемое в отрицательном смысле, но более правильным было бы слово просвещение, потому что все русские фильмы содержат образовательный элемент.

Картины о жизни до 1917 года, драмы и даже комедии преследуют тройную цель— просвещать, развлекать или посвящены культу воспоминаний.

Посещение Музея революции небесполезно для лучшего понимания картины «Юность Максима» и даже «Чапаева» — не портрет ли самого героя висит на стене музея?

Под этим углом зрения сразу улавливаешь атмосферу, которой пропитаны советские картины.

Старые идеалы и православная мистика заменены новым идеалом, который нашел в кино лучшую опору. Поэтому кино является отраслью промышленности, которая в советской России имеет огромное значение.

В «Чапаеве» с беспристрастием показана борьба белых и красных.

«Частная жизнь Петра Виноградова» — это жизнь современной молодежи, ее стремления, надежды и торжество молодого рабочего.

Комедия «Горячие денечки» в действительности не что иное, как поэтизированный документ о танковых частях, в которых товарищеские отношения командиров и солдат не нарушают железной дисциплины.

В прекрасном драматическом фильме Эрмлера «Крестьяне» показаны трудности, которые приходится преодолевать борцам за социалистическую деревню.

«Любовь и ненависть» — картина немного путанная, но не лишенная крупных достоинств. Это опять — один из эпизодов гражданской войны.

Дзига Вертов недавно закончил картину «Три песни о Ленине». Жалко, что эта картина не была показана на фестивале, так как она очень характерна для советской кинематографии. Она требует глубокого изучения, потому что после «Мелодии мира» Рутмана международная кинематография не давала такого совершенного монтажа.

В этой картине вы следите за жизнью Ленина. Его первые шаги, возвышение и бессмертие его дела. Символ, который об'единяет все, — это черное покрывало, кото-

рое душило восточную женщину, как оно душило прогресс.

А. Птушко сделал в социальном разрезе картину «Новый Гулливер». Техника этой картины превосходна, художественные качества достойны самых высоких похвал.

В картине участвует 2 000 кукол, из них 60 имеет до 250 масок для различных движений и выражений.

Искренность — основное качество актеров советских картин, их игра нарочито однообразная и простая, грубое освещение и упрощенный грим еще больше увеличивают реализм картин.

В советском кино нет ни одной звезды, так как там больше всего стремятся к совершенству ансамбля. Нам кажется все же, что для завоевания международных экранов советская кинематография должна несколько измениться в этом отношении. Однако можно пожелать, чтобы она не подчинилась безумным претензиям звезд, которые хотят властвовать в картине, где они играют.

Техника постановок

О технике постановок советских картин много толковали, не учитывая однако того, что она вся приспособлена для немых картин в ущерб звуку.

Плакат под заголовком «Количество существующих проэкционных установок на март 1935 года — 131 000» об'яснил нам причину этого положения. Путем опроса выяснилось, что огромное большинство этих установок — немые.

С другой стороны, недостаток в портативных установках, огромный спрос на картины заставляют режиссеров озвучивать некоторые кадры, снятые как немые.

Русские инженеры и критики, с которыми мы поделились этими наблюдениями, согласились, что техника с'емки быстро пойдет вперед вместе с распространением звуковых установок.

Применение 16-миллиметровой пленки, кроме того, развяжет руки советским киноработникам и в то же самое время позволит им изменить методы производства.

В настоящее время немые картины еще выпускаются, и совершенно очевидно, что режиссерам еще в течение нескольких лет придется над ними продолжать работать.

Русские киноработники имеют перед собой самое прекрасное будущее, потому что в России щедро вознаграждаются инициатива и успех.

Не все, однако, безупречно в советском кино и, что особенно является его минусом — это невероятная медлительность в выпуске картин.

Это об'ясняется главным образом тем, что количество снимаемых картин превосходит технические возможности. Одно мешает другому: больше того, здесь как и всюду, внутренняя организация находится в неразвитом состоянии, квалифицированные директора групп редки, нехватает администраторов, слабо руководство работой групп.

Русские киноорганизаторы хотят ориентироваться на иностранные рынки и совместно работать по выпуску картин в двух вариантах (на двух языках). Без сомнения, для соблюдения договоров им придется изменить свои теперешние методы работы.

Советская кинопромышленность развивается быстрыми темпами, и раньше чем через пять лет во всех отношениях будет на уровне лучших.

Два года назад пленка была негодной, но теперь ее качество сильно улучшается. Принимаются все меры к устранению дефектов. Изучается панхроматическая пленка, так как она необходима и операторы требуют ее. Однообразность советской фотографии об'ясняется частично тем, что снимают на обычной пленке различной освещенности.

Студии

Студии были устроены во времена немого кино, таким образом они имеют все особенности и недостатки этой эпохи.

Эти недостатки известны инженерам, которые все время работают над устранением их.

Акустика может быть улучшена при помощи асбеста, которым очень богаты недра страны.

Обширные студии используются целиком для роскошных дорогостоящих декораций. Пышность этих декораций на экране ускользает от зрителя.

Этим об'ясняется недостаток динамичности — камера мало находится в движении, не всегда следует за действием.

Декорации хороши, но они ставятся без всякого учета акустики.

Декорации в студиях ставятся совершенно иначе, чем в Америке и во Франции. Нам кажется, что французский метод более экономичен, гибок и облегчает установку осветительной аппаратуры.

Освещение и техника освещения требуют улучшения, но не надо забывать, что русские заводы еще не освоили производства киноламп достаточной мощности.

Неизвестно практическое применение осветительной аппаратуры. Еще употребляется дуга, но это понятно, ибо еще мало распространена панхроматическая пленка.

Техника с'емки

Техника с'емки очень хороша в смысле нахождения углов зрения, выбора освещенности, с этой точки зрения все русские картины превосходны, но редко применяется метод «Травеллинг» (с'емка с движения), который находится еще в стадии испытаний.

Это больше всего зависит от недостатка материалов. Режиссеры и операторы требуют необходимой аппаратуры, чтобы можно было отказаться от устаревших методов крупных планов, немедленно сменяющихся планами отдаленными.

В то время как повсюду отказались от с'емки трюков на площадке, советские операторы еще применяют этот дорогой и устаревший метод. Недостаток в аппаратуре для трюков мешает им покончить с ним.

Метод транспаранта применяется редко, но в таких студиях, как Потылиха, можно видеть установки для «Дуннинга» (транспарантной с'емки).

Печатание

Единственная установка для печатания, находящаяся на Потылихе, имеет только одну машину Дебри, другая той же марки будет вскоре поставлена, так же как и машина русского производства.

Необходимость большого количества копий требует применения новых методов, таких, как, например, метод оптической печати.

Изучается метод печатания на 16-миллиметровой пленке, так как в СССР скоро будет широко распространяться этот формат.

Звук

В СССР имеется большое количество радиоинженеров высокой квалификации. Среди них отметим в Ленинграде профессора Шорина и в Москве инженера Тагера.

Первый закончил конструирование своего нового аппарата «Бесшумный», второй выпускает звукозаписывающий аппарат с трехэлектродной ячейкой Керра.

Новые аппараты Шорина прочны, законченны и запись звука удовлетворительна.

Метод Тагера теперь дает коммерчески вполне пригодный звук.

Нехватает звукозаписывающих аппаратов. Звуковая техника в СССР находится в примитивном состоянии и только теперь начинают применять перспективу звука. Но надо сознаться, что операторы измучены скверной акустикой студий. Когда акустика студий будет улучшена, улучшится и звукозапись.

Потылиха, как и Межрабпом, имеет превосходную исследовательскую лабораторию по изучению звука.

Исследования ведутся с большой тщательностью и хотя вряд ли имеют большой коммерческий интерес, но могут быть очень полезны для вычислений, радиотехники и акустики. Мы должны сознаться, что синтетический звук не ласкает уха, но это — только личное впечатление.

Сенситометры

Советские инженеры пытаются применять сенситометрию для изображения и для звука. Они, как Мошонкин из Ленинграда, твердо решили ввести в практику эту науку.

В Ленинграде и Москве имеется два научных киноинститута. Ленинградский институт находится под руководством профессоров Шиманского и Меркулова, крупных советских ученых.

Исследования, ведущиеся в этом институте, имеют практический уклон и затрагивают различные отрасли кино.

НИКФИ в Москве также ведет экспериментальные исследования по эмульсии и по трехцветному кино.

Ленинградский институт закончил разработку подвижной звуковой проэкционной портативной установки, с тремя громкоговорителями.

В Ленфильме в Ленинграде ведутся исследовательские работы по механической записи звука, при воспроизведении звук имеет удовлетворительное качество и годен для репетиций, проб дублежа и т. д.

Цветное кино

Этот вопрос занимает не только лаборатории, но и практиков. Как и у нас, здесь пытаются найти самый верный и экономичный метод.

Все киноорганизации изучают с большим вниманием этот вопрос.

В НИКФИ один инженер достиг очень хороших результатов по трехцветному кино.

В Межрабпоме Николай Экк, режиссер картины «Путевка в жизнь», проводит очень интересный опыт.

На пленке Бинак он осуществляет картину по двухцветному методу. Краски свежи и гармоничны.

Лучше всего сцены пожара на фабрике и бунта, когда работницы забрасывают тарелками казаков.

Как и Жан Ренуар, который видел отрывки этой картины, мы полагаем, что этот опыт должен стать знаменательной датой в истории цветного кино, конечно, при том условии, что вся картина в целом не будет хуже показанных нам отрывков.

Однако советские инженеры и режиссеры полагают, что двухцветным методом нельзя получить естественных красок, но они боятся сложности трехцветного процесса и его большой стоимости.

Мультипликация

Мультипликация часто применяется для научных картин и комедий, но метод производства ее сильно отличается от американского. Музыкальное оформление мало использовано. Зато мультипликации очень хороши, но очень отличны от американских.

Длинноты мультипликационной картины Межрабпома «Царь Дурандай» искупаются блестящим рисунком.

Мало применяются целлулоидные пластинки. Еще рисуют на бумаге.

Документальный фильм

Русские инженеры явно предпочитают документальный фильм. В этой области они настоящие мастера.

Московская фабрика Техфильм имеет для текущей работы 50 режиссеров и 5 режиссеров для мультипликации. С ними работают 60 художников, на фабрике имеется 7 мультипликационных аппаратов. Эта организация выпускает только научные и технические документальные фильмы. Художественные документальные фильмы делаются на больших фабриках. Техфильм имеет две маленькие студии и одну большую, и может выпускать в год приблизительно 140 000 метров монтированной негативной пленки.

В России все государственные организации проводят разъяснительную и просветительную работу через кино. Приведенный метраж пленки доказывает, что в СССР хорошо поняли значение кино.

Оборудование

В СССР имеется фабрика на 12 000 рабочих для производства фото-киноматериалов, и можно почти с уверенность сказать, что она выработает почти все необходимое количество материала.

Простое кинооборудование выпускается хорошим по качеству и по прочности. Напротив, точные инструменты кажутся сконструированными чистыми теоретиками, которым нехватает практического опыта. Слишком много внимания обращают на детали, упуская из виду весь аппарат в целом. Можно также констатировать недостаток равновесия между отдельными частями.

Большое внимание обращено на выпуск проекционных установок и, если память нам не изменяет, имеется уже 58 000 советских установок, но, как мы уже подчеркнули, они почти все немые. Успехи, достигнутые в качестве выпускаемых проэкционных установок как немых, так и звуковых, в размерах экранов, позволяют думать, что все усилия будут направлены на выпуск аппаратуры для 16-миллиметровой пленки.

Заключение

Советское кино быстро развивается, более тесная связь его с европейской кинопромышленностью и интеллектуальное сближение с Францией скоро улучшат техническую сторону, тем более, что руководители советской кинематографии знают, к чему они стремятся, а картины превосходны и оживлены беспримерным энтузиазмом.

«Художественные тенденции советского кино всегда будут сильно отличаться от наших и по вкусам и по необходимости, но общие точки соприкосновения будут найдены» — это и подчеркнул г-н Вандаль в своей речи на закрытии фестиваля.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—9992 Зак. типогр. 447 Заказ издат. 231 Тираж 6000
Об'ем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65-176 × 250 мм
Поступил в производство 13/VI 1935 г. Подписан к печати 13/VII 1935 г.
Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения. 1-й Самотечный пер., 17

МОСКОВСКАЯ
КИНОФАБРИКА
„МОСФИЛЬМ“

ЗАКОНЧИЛА ПРОИЗВОДСТВОМ
И ВЫПУСКАЕТ НА ЭКРАНЫ
СОЮЗА

ЗВУКОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФИЛЬМ

сценарий—
МИХАИЛА ПРИШВИНА

режиссер—
АЛЕКСАНДР ЛИТВИНОВ

нач. экспедиции—
ЗИНОВИЙ КАЛИК

операторы:
Павел МЕРШИН, Сергей УРАЛОВ

звукооператор—
ПАВЕЛ ПАВЛОВ

композитор—
ЛЕВ ШВАРЦ

в главн. ролях:
Хильда ЕННИНГС
Петр СМИРНОВ

Корень жизни

Закончен производством и выпускается на экраны Союза звуковой художественный фильм производства Московской кинофабрики

„МОСФИЛЬМ“

ВРАЖЬИ ТРОПЫ

по роману **Ивана Шухова**

„НЕНАВИСТЬ“

Режиссеры — засл. деят. искус. **Ольга Преображенская** и **Иван Правов**, оператор **Вал. Павлов**, звукооператор **Вл. Семенов**, композитор **Даниил Покрасс**, художник **Дм. Колупаев**.

В гл. ролях: засл. деят. искус. **М. Нароков**, **А. Абрикосов**, **Б. Тенин**, засл. арт. респ. **Н. Плотников**, засл. арт. респ. **Э. Цессарская**, арт. МХАТ I **Н. Ладынина**, **П. Репнин**, **Х. Давлетбеков**, **А. Громов**, **И. Бобров**.

М 5105

Цена 1 р. 50 к.

50

ВЫБЫЛ. ЭКЗ. КНИГОХРАНЕНИЯ
23 ИЮЛ 1935
Р.Д.Кн. Палаты получено

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

29 ИЮЛ. 1935

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций